

COLOCVII TEATRALE

UNIVERSITATEA DE ARTE „GEORGE ENESCU”, IAȘI
FACULTATEA DE TEATRU

CENTRUL DE CERCETARE „ARTA TEATRULUI –
STUDIU ȘI CREAȚIE”

COLOCVII TEATRALE

THEATRICAL COLLOQUIA

NR. 17 / 2014

EDITURA „ARTES”, IAȘI

COLOCVII TEATRALE

Colectivul de redacție:

Conf. univ. dr. Anca-Doina CIOBOTARU
Redactor coordonator - UAGE Iași

Asist. univ. dr. Ioana PETCU
Secretar de redacție - UAGE Iași

Redactori
Prof. univ. dr. Bogdan ULMU - UAGE Iași

Asist. univ. drd. Ioana BUJOREANU - UAGE Iași

Drd. Tamara CONSTANTINESCU - UAGE Iași

Drd. Elena BELCIU, vicepreședinte al Fundației UNESCO pentru Tineret, București

Drd. Alexandra Ioana CANTEMIR

Mrd. Alexandra BANDAC

Dr. Irina DABIJA
Redactor traducător autorizat extern

Carmen ANTOCHI
Tehnoredactare și tipărire - Editura „Artes”

Membri externi:

Nic ULARU – University of South Carolina, College of Arts and Sciences Theatre and Dance

Matei VIȘNIEC - RFI - Franța

Irina AZEEVA - Institutul de Teatru de Stat din Yaroslav - Rusia

Boris VLATCHESLAV - Institutul de Teatru de Stat din Yaroslav - Rusia

Comitetul de referenți:

Prof. univ. dr. Ștefan OPREA – critic de teatru

Prof. univ. dr. Constantin PAIU – critic de teatru

Prof. univ. dr. Anca Maria RUSU

Prof. univ. dr. Emilian COȘERU

Revista „Colocvii teatrale” este acreditată CNCS în categoria B

Editura „Artes”, Iași

2014

Colocvii teatrale (Online) = ISSN 2285 – 5912

ISSN–L 1584 – 4927

Site-ul revistei: <http://www.artes-iasi.ro/colocvii/>

Coperta revistei: *Arlechin*, de Liviu Suhar

Notă: Corectura și conținutul textelor sunt asumate de autorii materialelor publicate.

Drepturile de autor au fost cedate revistei „Colocvii teatrale”.

**COLOCVII TEATRALE – ARTA
TEATRULUI LIMITE ȘI
EXPANSIUNE**

**THEATRICAL COLLOQUIA –
LIMITS AND EXPANDING IN
PERFORMING ARTS**

COLOCVII TEATRALE

STUDII

Spectacolul de *teatru-dans*, de la artă corporală la artă vizuală

Alba Simina STANCIU*

Rezumat: Un spectacol complex, total, în care toate artele se întâlnesc și se combină în formule dintre cele mai curajoase, teatrul-dans impune o abordare din două perspective. Mai întâi în legătura cu revoluția corporală de la începutul secolului XX, pornind de la personaje ca Isadora Duncan, Rudolf Laban, etc continuând cu cercetările asupra baletului contemporan caracterizat prin independența sa față de muzică. Pe de altă parte coregrafiile extind experimentele către zona artelor vizuale, atrăgând artistul (pictor sau sculptor) nu doar ca “designer” al spectacolului, dar și ca performer (Josef Nadj). Intervin combinații șocante între avangarde (happening, performance, arta conceptuală) și concepțiile regizorale, cu consecințe ireversibile asupra artei spectacolului în secolul XXI.

Cuvinte cheie: reformă teatrală, performance art, cod corporalcorență narativă, dramaturgie muzicală, anti-gravitațional, aleatoriu, ritual.

Un gen scenic care ia naștere în zona germană în prima jumătate a secolului XX- ulterior, după anii ‘50, manifestat pe două continente (America și Europa) în două direcții ușor diferite, cu atitudini explozive (combinații inedite între cele mai nonconformiste arte vizuale și coregrafie) în secolul XXI - este formula îmbinată între teatru și dans. La început este o entitate hibridă, provocatoare, care acumulează domenii artistice și științifice. Recent devine dependentă de teoriile spațiale, cromatice, de reformele și avangardele din artele plastice. Înțelegerea genului teatru dans este condiționată de interpretarea teatrală a formei, a metamorfozei corpului, a spațiului. Teatrul-dans este, până la un punct, într-o relație strânsă cu codurile corporale ale baletului contemporan, puternic reformulată de investițiile artelor vizuale, de independența față de muzică și de evitarea coerenței narrative. Teatrul îmbinat cu dansul cauzează din ce în ce mai mult fantezii nelimitate de forme și imagini, curajoase legături între corpul cultivat de performer și *performance art*, *happening*, până la arhitectură și instalații. Dacă revoluția corporală de la începutul secolului XX se manifestă ca o revoltă împotriva limitelor dansului (Isadora Duncan, Mary Wigman, Rudolf Laban), în ultimele decade, dansul, abordează fără rezerve, domeniile

* lector universitar doctor la Departamentul Teatru în cadrul Facultății de Litere și Arte, Universitatea „Lucian Blaga”, Sibiu

spațiale, urmărind combinații și noi expresii prin formă, cromatică, susținute de pulsul ritmic și de efectele muzicale. Teatrul dans îmbină efectul ritualic cu cerințele viitorului tehnologic, își multiplică, fără întrerupere, procedeele tehnice, adaptând artisticitatea la modul de percepere și sensibilitate a spectatorului contemporan, a noilor disponibilități receptive, în special vizuale, ale acestuia. Este înainte de toate o manevră și o permanentă provocare culturală a imaginii (corporale, materiale, etc.).

Spectacolul ultimelor decade accelerează implicațiile artelor vizuale, ale tehnologiilor spațiale, obligă spre o strânsă colaborare între coregraf și artistul plastic (începând cu personaje ca Oskar Schlemmer, Merce Cunningham, culminând cu Josef Nadj, etc.). Pe de altă parte, tradiționala corelare între dans și muzică - "dramaturgia muzicală" - este eliminată. Drama este înlocuită cu efecte halucinante, de un narativ dezmembrat construit din succesiuni de numere - aparent întâmplătoare - de dans, teatru, pantomimă, imagini organizate după tehnica colajului în care sunt descrise "peisaje" spirituale, mentale, explorări ale psihicului uman, evenimente parțiale, fragmentare, recombinate aleatoriu, imagini create din jocuri de transparențe. Granița dintre discipline este eliminată iar experimentul este prioritar. Raportul între corp-gest-spațiu este continuu redefinit de intervenții ale domeniilor ne-artistice (cazul lui Kitsou Dubois și spectacolul corpului în spațiul vertical, influențat de științele spațiale și antrenamentele NASA). Dansul contemporan este recent conjugat cu elemente de teatru fizic (care a explodat în anii '80), este invadat de nuanțe ale artei marginale, *hip-hop*, ritual african, depășind nu doar limitele dansului, ci și ale corpului uman, ale mișcării. Elementele corporale mizează din ce în ce mai mult pe teatralitatea spațiului, pe contrapunctul intervențiilor nonconformiste ale disciplinelor din domeniul științelor exacte.

Începând cu anii '20 și școala germană (expresionismul), dansul suportă fără întrerupere modificări tehnice, este recompus prin sisteme gestuale ce urmăresc expresia ne-descriptivă, pe coduri abstracte, simbolice, mixturi de stiluri și surse de mișcare (artă marțială, cabaret, arta clovnului). Corpul dansatorului este într-un continuu proces de reformulare expresivă. Un moment crucial ce declanșează fantezia coregrafică înspre această zonă revoluționară are rădăcini în "dansurile corale ritualice" de la Monte Verita create de Rudolf Laban.

Fenomenul teatru-dans cauzează deseori confuzii datorită complexității genului și a diferențelor stilistice de pe cele două continente, Europa și America. Poate fi structurat în patru mari etape, începând cu *Ausdruckstanz* (dansul expresionist) și reformele lui Rudolf Laban, cu expresivitățile noi aduse de Reinhild Hoffmann și Susanne Linke ce vor accelera evoluția genului *Tanztheater* german în anii '60. A doua etapă, după "rupțura" avangardelor cauzată de al doilea război mondial este marcată de

Merce Cunningham și Ann Halprin care propun limbajul scenic de gesturi comune “montate” în relații inedite cu artele vizuale. Cunningham este puternic influențat de muzica aleatorie a lui John Cage, manifestând totodată tendințe către îmbinarea cu “stilul” *performance art* și dans. Anii '70 și '80 reprezintă momentul *climax* al genului prin coreografiile Pinei Bausch, al cărei stil vizează latura umană, psihologică, vulnerabilă. Bausch abordează din altă direcție genul *tanztheater*, spre deosebire de accentul pe formă, practicat de Cunningham. După “valul” de ramificații din anii '80 (decadă emblematică pentru “teatrul fizic”), în perioada anilor 2000 intervin cele mai nonconformiste formule. Dansul va explora imposibilul, șocul, cele mai avansate formule de *performance art* și spectacol *multi media*.

Revoluția dansului în secolul XX este marcată de existența a doi piloni: Merce Cunningham și Pina Bausch. Merce Cunningham, contaminat de eferescenta creativă a anilor '60, impune un experiment stilistic continuu, elimină reperele tradiționale ale dansului, coerența narativă a tensiunilor gradate direcționată dramatic către climax, respinge simultaneitatea narativă dintre corpul scenic și muzică. Intervine radical în corporalitate, este preocupat de lucrări compozite în care artistul vizual sau arhitectul au rolul esențial (stil contaminat de colaborările cu Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Andy Warhol, Marcel Duchamps etc.). Însă modul lui Cunningham de a concepe dansul pornește de la muzica lui John Cage. Explorează compozițiile din mișcare și gesturi aleatorii (muzica lui Cage), dansul “ne-reprezentativ”, le sudează cu *arta video* (anii '70, '80), cu arta digitală, cu legătura cu artiștii Paul Kaiser și Shelley Eshka. Cunningham elimină narativul, gândește serial, evită repetițiile gestuale mizând pe variații fără limite, ținând cont de posibilitățile fizice ale corpului uman până la elemente de risc și acrobație.

În Europa, dansul propus de Pina Bausch reactualizează teoriile spațiale ale lui Rudolf von Laban (ritualul dansului coral), Kurt Jooss (gândirea grupetului ca partitură dirijorală cu linii separate pentru fiecare “instrument” ca și intervenții armonice, contrapunctice, agogice), dansul dominat de abordările eroice și simbolice ale gestului clasic impuse de coregraful englez Antony Tudor, și, mai ales, expresionismul german *Ausdruckstanz* (Mary Wigman, Gret Pallucca). Bausch combină momentele cruciale ale experimentalismului artistic, expresia sacrificială inspirată de direcțiile performative ale scenei de teatru aflată în plină eferescentă. Stilul său este deja consolidat în anii '60 (ritualul împins către limite de către cercetările asupra *performance*-ului din decada anterioară, de la antropologii Van Gennep, Victor Turner, de exponenții Școlii de Antropologie de la Manchester, până la Brook, Grotowski și nonconformismul artelor vizuale *happening* și *performance* sau *arta conceptuală*). În același timp, structura și parțial “fizionomia” ironică a dansului lui Bausch parodiază opereta

germană, stilul ei facil și naiv. În creația sa este distilată atât avangarda europeană cât și valul de experimente americane începute în anii '30 (Ninette de Valois, Marie Rambert și mai ales stilul George Balanchine, etc), intervenind cu situații autobiografice, cu explorări abisale ale *performance*-ului, cu teme obsesive (conflictul bărbat – femeie, situațiile fără finalitate vizibile în *Caffé Müller*). „Citirea” spectacolului creat de Bausch - morbid, influențat de arta anilor '20 de la Weimar - este condiționată de receptarea sensibilă, emoțională, feminină, pe de-o parte, iar pe de altă parte, de căutarea genezei ritualice a *performance*-ului, a forțelor exorcizante ale teatrului. Ideile, aduse de Pina Bausch din America sunt materializate la *Folkwary Hochschule* (1962) unde colaborează cu Jean Cebron. Urmează perioada desfășurată la *Tantztheater Wuppertal* (1973) unde va pune bazele unor formule de dans contemporan cu implicarea teatrului, idei ce vor culmina ulterior în lucrările lui Rudolf van Dantzig și Glen Tetley. Pina Bausch combină dansul modern, anti-muzical, cu teatrul fizic, cu elemente ce mizează pe calitatea vizuală a construcției corporale. Conturează un discurs anti - liniar al demersului “dramaturgic”, mixează rezonanțe ale teatrului *butoh* cu dansul indian, dominate de coordonate ritmice conflictuale, discrepanțe anti – dramatice între ritmul auditiv și cel exprimat scenic prin performer.

Gândirea teatrală a dansului conceput de Pina Bausch va avea efecte ireversibile nu numai în dans, dar mai ales în teatru. Există similarități structurale cu “teatrul de imagini” al lui Robert Wilson, cu gândirea sa plastică fragmentară - ca și colaj - de gesturi, imagini, situații, gândite scenic ca strategii repetitive pentru a organiza încărcătura de trimiteri și referințe vizuale. Îl influențează pe coregraful american William Forsythe care aduce cele mai provocatoare intervenții artistice în ultimele decade, pornind de la împletirea unei tehnici corporale impecabile cu arta conceptuală, preocupat de investigații în domenii străine de arte. Cariera sa culminează în anii '70, devenind etalon al postmodernismului. Dansul creat de Forsythe folosește instalații și formule tehnice de ultim moment. Compozițiile sale corporale sunt direcționate de ecuații numerice, de imagini construite sub semnul echilibrului, organizate matematic. Pornește pe un suport tehnic trasat de neoclasicismul lui George Balanchine (stilul său este deseori comparat cu cel al lui Balanchine), deconstruiește dansul, dezmembrează și recompune regulile stricte ale baletului tradițional, creează spectacole coordonate de un “text” în care recuzita (obiectele folosite) este utilizată ca și artă conceptuală. Textele sale scenice sunt concepute în termeni post-structuraliști (inspirat de zona franceză, de lucrările lui Jacques Derrida, Michel Foucault, Gilles Deleuze, etc.), apelează la conceptele de origine brechtiană, “scriitură scenică” sau “text spectacular” (numite astfel de Roger Planchon care aprecia prin acești termeni tehnica scenică a lui Bertolt Brecht). Propune o

COLOCVII TEATRALE

“gramatică” a spectacolului direcționată prin personajul principal, corpul performerului, dintr-o poziție etern “contra” oricărei liniarități și cursivități, situație ce oferă o alură stranie dansului. Evoluția performerilor este condiționată de intervențiile neașteptate ale altor performeri, prin gesturi sau bătăi din palme.

Tot în linia impusă de dansul postmodern al Pinei Bausch, coregrafa belgiană Anne Teresa de Keersmaecker este autoarea mai multor montări de spectacole teatru dans pe muzică contemporană, lucrări și sonorități de tipul celor create de Alban Berg, Arnold Schoenberg (în zona dodecafonismului, atonalismului sau serialismului), de creațiile lui Iannis Xenakis sau John Cage. Dansul este susținut de arhitectura muzicală, de formula numerică esențială a muzicii. Punctul de sprijin este forța și expresia emoțională a sunetului. În același timp, multe pasaje din montări sunt lipsite de suport sonor, cu bază doar în pulsul ritmic punctat de pașii și de corpul dansatorului sau grupului. Aparent, folosește formule reduse de mișcare pentru a trasa o geometrie elementară a corpului și formei. Alteori, apelează la dansul ca expresie a unui text dramatic (Heiner Müller). Este fondatoare a companiei *Rosas* (1983) ce desfășoară o impresionantă activitate în anii ‘80 și mai ales ‘90.

În anii ‘80, viziunile combinatorii ale dansului sunt accelerate prin Josef Nadj, care pune bazele unei poetici performative legată de “noul circ” și de mecanicismul și abstractismul marionetelor. Pregătirea sa pornește de la studiul pantomimei cu M. Kecskés și al antrenamentului corporal cu Marcel Marceau, caută mereu alte texturi și consistențe vizuale abstracte ale spectacolului, repetiții controlat “absurde” structurate ca și colaj de evenimente ce încorporează tehnici performative anti-muzicale, aleatorii, pe veritabile suduri disciplinare orientate către *arta totală*. Nadj este un adept al experimentelor atât cu muzicieni (Vladimir Tarasov sau Akosh Szelevényi) cât și cu artiști din zona artelor plastice. Nu mai există graniță între performer, artist vizual sau interpret al muzicii. Arhitectura spectacolelor vizează toatalitatea artei, a performerului. De pildă, sculptorul Miquel Barcelo devine actorul propriului său “bazorelief” în egală măsură cu coregraful Joseph Nadj (*Passo doble*). În *Les Corbeaux*, centrul de interes al “regiei” este substanța muzicii care stimulează mișcarea, gestul, acțiunea. Efectul sonor îmbină inflexiuni cu specific asiatic datorate instrumentației și percuției, timpanelor africane. Intervin pe rând sunete de tuburi, efecte de nisip, intervenții de saxofon *solo* care schițează armonii improvizate de tipul muzicii *jazz*. Acest fond sonor acompaniază execuțiile “teatrale” ale lui Nadj și acțiunea sa scenică, aceea de a picta linii negre pe o pânză fixată ca și plan de fundal.

Un alt *leitmotiv* al artei coregrafice a lui Nadj este mixajul stilistic între circ și dramă, între elemente de *butoh* și dans contemporan, montate

Într-un spațiu care mizează pe imagine, reliefând forma umană în mișcare, ca un acord și antagonism continuu între liniile de forță ce construiesc compoziția vizuală. În colecția de eseuri *Théâtre et interdisciplinarité* îngrijită de Catherine Naugret, Clémence Coconnier - în studiul destinat spectacolului lui Josef Nadj - scoate în evidență alura de spectacol de circ ce domină concepția performativă a coregrafului maghiar și variațiile spațiale în contextul cărora gândește “corpul de circ”. Din acest proces de cumulare stilistică iau naștere personajele lui Nadj ca și “dialog între construcții mentale”. “Corpul de circ” primește dimensiuni fanteziste ce se dezlănțuie scenic fără rezerve. Coconnier indică similarități de compoziție (relație dramaturgie – spațiu) cu Tadeusz Kantor sau Jan Fabre. Spectacolul din 2003, *Il n’y a plus de firmament* este orientat după poetica vizuală a pictorului Balthus, beneficiază de o intensă dramaturgie spațială, cu abile subtilități de ecleraj și transparențe, jocuri de *chiaroscuro* care se împletesc cu efecte sonore și coduri vizuale și performative aparținând artei asiatice, cu violențe artaudiene și influențe *butoh*. Contribuțiile actorului Yoshi Oida consolidează nuanțele de teatru japonez *no*. O imagine descrisă de figuri uriașe gravate pe pânze, umbre, jonglări între poziții corporale imobile și glisări anti-gravitaționale, trasee dramatic-scenice invers narative, parodie, simboluri. *Il n’y a plus de firmament* creează o lume a halucinației prin labirintul și abisul spiritual. Spectacolul *Asobu* din 2006 urmărește o idee a pictorului suprarealist Henri Michaux în care Nadj intervine cu aceeași preferință pentru unitatea tematică a corpurilor, costume identice, urmărind uniformitatea ritmică a spațiului. Ritmul (rupturile, accelerările de ritm, alternanțele de pulsuri și *ethos* al ritmului, excesul de percuție) apare ca centru gravitațional al întregului spectacol. Este obținut prin imaginea în permanență echilibrată a corpurilor, mișcarea acestora, dansul și artele marțiale, elementele de *butoh* ce creează compoziții fabuloase. Muzica este asigurată de o instrumentație redusă, dominată de percuție. Structura armonică a materialului sonor se rezumă la intervale disonante, efecte ale muzicii electronice, stranii, nefirești. Prioritară în spectacolul lui Nadj este forma și expresia corpului explorată în toate dimensiunile și formulele de contorsionare. Apelează la un sistem gestual ce trimite spre fomule zoomorfe și vegetale. Spectacolul *Ultimul peisaj* de la Festivalul de la Avignon din 2005 combină elementele de circ, naiv, cu mișcare cvasi-aleatorie executată pe un suport sonor compus din percuție metalică asiatică. Gestul (acțiune-mișcare) creează sunet și sugestii ritmice. Personajele care populează scena sunt îmbătrânite (Nadj și Vladimir Tarasov), au rezonanțe cu personajele create de Beckett și Kantor. Mișcarea atent coordonată intensifică dinamismul și pluriplanismul armonic (sunete șoc, pași ce creează ritm). Apar pe rând formule antropomorf-zoomorfe (figura omului pasăre care emite sunete de pasăre) urmate de serii de mișcări (momente “solistice”

executate de Joseph Nadj) reluate ciclic (spasme, clownerii, elemente *kata* din arta marțială japoneză) suportate sonor de alteranțe între percuție și cântec de păsări. Mai evident decât în alte lucrări apar trimiteri către arta conceptuală de tip Joseph Kosuth sau Robert Rauschenberg (cu o cretă pe o tablă scrie cuvântul “paysage”, titlul program al spectacolului). Josef Nadj este inspirat și de pictorul spaniol Miquel Barceló, cu care va colabora în spectacolul din 2006 prezentat la Festivalul de la Avignon, *Passo Doble* (suportul sonor este asigurat de Alain Mahé). Lucrarea este o partitură de evenimente sub formă de narațiune abstractă creată din corpul actantului. Nadj - Barceló creează o formulă inedită a coregrafiei - spațiu concepută ca instalație, ca un dialog între cele două planuri ale scenei, vertical și orizontal. În *Passo doble* scena, materia moale a lutului este plasată pe planul vertical, ca fundal. “Acțiunea” debutează cu pulsațiile acestei materii fără formă, până la rupere. Lutul va deveni material viu, substanță performativă. Dacă în spectacolul *Les Corbeaux*, din 2010, pictura este prioritatea gândirii regizorale, în *Passo doble* aceasta este coordonată de sculptură, de materialul în care se pot lăsa urme, zgârieturi, inscripționări de formule abstracte cu alură primitivă. Execuția artistului, conflictul și contopirea, din final, cu lutul înseamnă textura spectacolului. Efortul celor doi performeri, Nadj și Barceló culminează în creația de măști fabuloase care la prima vedere amintesc de siluetele de zeiță antice egiptene sau făpturile compozite în ceramică sau relief din sculptura lui Barceló. Lutul este materialul scenografic de bază, simbol al genezei, forței vitale, motorul vieții. Performerii se contopesc cu acest material, “situațiile” scenice sunt create prin folosirea corpului (rezonanțe ale artei lui Yves Klein care folosea corpul modelelor mânjite de vopsea, pe care le rula pe pânză). Montarea este emblematică pentru dialogul între *performance art* și formula teatru-dans. Componenta vizuală a spectacolului este sculptura vie, metamorfoza formei, mitul vieții apărută din lut.

Începând cu anii '90 fenomenul teatru-dans cunoaște orientări neașteptate. Este vorba de montările coregrafei Kitsou Dubois, inspirată de modul de antrenament al astronauților. Teatralitatea propusă de Dubois explorează gravitația și energia spațiului (experiențe personale la NASA). Recompune imagini scenice compatibile cu starea de imponderabilitate a astronauților care plutesc într-un spațiu fără gravitație. Acumulează elemente abstracte din diverse perimetre geografice asiatice, pe care le îmbină cu formalismul de tipul coregrafiei lui Merce Cunningham. Argumentele sunt căutate în zona științelor (Einstein – teorii spațiale) și în alte surse consultate la *Centrul Național de Studii Spațiale* din Franța. Toate, elemente scenice corporale de plutire sau “stare în spațiu” au sensibile legături cu arta plastică (cazul Arthur Woods și sculptura *Dansatorul cosmic* din 1993, compus din nouă laturi dispuse în unghiuri ascuțite, o compoziție perfect geometrică).

Spectacolul *Trajectoire fluide* este susținut de un fundal sonor ca o muzică a spațiului, “muzică a sferelor”, cu armonii electronice și “fremătări” de ritmuri asemeni vibrațiilor, cu efecte subtile de *gong* și atingeri metalice. Mișcarea în spațiu se derulează ca și ricoșări corporale urmate de reveniri bruște. Corpul devine un arc elastic. În dramaturgia spectacolului intervin proiecții, planuri geometrice pe care sunt proiectate imagini fluide (apă, forme abstracte). Imaginile filmate se desfășoară paralel cu corpul și traseele anti-gravitaționale și cu sugestiile stranii ale suportului muzical. Lucrarea *Sous le vertige* mizează pe simplitatea scenei în care sunt evidențiate pozițiile verticale și oblice ale performerului. Singurul element funcțional din scenă este un pilon rotativ în diagonală ce permite manevre stranii ale siluetei, elemente acrobatice în maniera cercului. Dansul văzut de Dubois elimină coordonatele tradiționale, este confundat cu teatrul fizic, tradus printr-un limbaj complex vizual, de la abstract la suprarealist. Compozițiile scenice urmăresc atât latura “științifică”, sfidarea limitelor, cât și mișcarea “pură” coordonată după legi ale geometriei în spațiu. Spațiul de joc este planul vertical și “aerul” scenei.

Fără îndoială cercetările și orientările genului scenic teatru-dans vor continua. Creatorii de spectacol vor miza din ce în ce mai mult pe elemente neașteptate, șoc vizual, nevoia de “nou” cu orice preț și experiențe inedite, coplesitoare. Complexul fenomen al dansului contemporan, al teatrului dans a urmărit în egală măsură atât reformele artelor vizuale (*happening*, *performance art*, instalații, arta conceptuală, etc) cât și revoluția corporală, antrenamentul artei actorului, teatrul fizic (consecințele școlii franceze Jaques Lecoq). Este fără îndoială o artă nonconformistă, o “artă totală”, condiționată de revoluțiile teatrale ale corpului în secolul XX, expresiei, independenței față de muzică, declanșând interesul academic. Fie că este vorba de implicări ale tehnologiei de ultim moment pentru a “concura” cu efectele vizuale impuse de film, fie că imaginea urmărește repere abstract geometrice contaminate de urbanism, teatrul-dans este un produs emblematic pentru scena ultimelor decade.

Bibliografie:

CLIMENHAGA, Royd, *The Pina Bausch Sourcebook, The making of Tantzteater*, Routledge, 2012.

GRAU, Andree, *Europe dancing, Perspectives on theatre, dance and cultural identity*, Routledge, 2002.

MANGO, Lorenzo, *La scrittura scenica, Un codice e le sue pratiche, nel teatro del Novecento*, Bulzoni Editore, 2003.

NAUGRETTE, Catherine, *Théâtre et interdisciplinarité*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.

COLOCVII TEATRALE

SPIER, Steven, *William Forsythe and the practice of choreography*, Routledge, 2011.

WILSON, Stephen, *Information Arts : Intersections of art, science, and technology*, MIT Press, 2002.

COLOCVII TEATRALE

Despre cabotini

Doru AFTANASIU*

Rezumat: De ce ne supărăm atât de tare pe actorii cabotini? Poate că nu există profesor de arta actorului care să nu-i atragă atenția studentului uneori, atunci când jocul său se îndreaptă spre un comic neîmpus de rol sau de situația scenică prestabilită, spunându-i aproape în mod invariabil aceeași replică: „Nu fi cabotin!”. Aproape niciodată cabotinelul nu scapă de ochiul vigilent al criticului de teatru care, uneori fără să mai vadă și lucruri bune, îl ține minte pe „vinovat” și îl pedepsește nemilos, dintr-un vârf de peniță, în cronica ulterioară a spectacolului. Chiar și o bună parte dintre spectatori se arată a fi destul de neîngăduitori cu actorul cabotin, acesta simțind răceala sălii, simțind că toată truda sa nu dă roade. Acel simț al partenerului de scenă, folosit în timpul jocului, îl servește pe actor și în relația cu publicul. Orice practician al scenei știe asta. Nu e nevoie neapărat de ilaritate, de râsete zgomotoase în sală ca să știi că ești comic într-un anumit moment al spectacolului. Nu e nevoie nici de aplauze la scenă deschisă după fiecare secvență mai spectaculoasă ca să știi ca ai fost destul de adevărat în dramatismul interpretării. Pur și simplu simți că publicul „e cu tine”...

Cuvinte cheie: cabotin, pedagogie teatrală, actor

De ce ne supărăm atât de tare pe actorii cabotini? Poate că nu există profesor de arta actorului care să nu-i atragă atenția studentului uneori, atunci când jocul său se îndreaptă spre un comic neîmpus de rol sau de situația scenică prestabilită, spunându-i aproape în mod invariabil aceeași replică: „Nu fi cabotin!”. Aproape niciodată cabotinelul nu scapă de ochiul vigilent al criticului de teatru care, uneori fără să mai vadă și lucruri bune, îl ține minte pe „vinovat” și îl pedepsește nemilos, dintr-un vârf de peniță, în cronica ulterioară a spectacolului. Chiar și o bună parte dintre spectatori se arată a fi destul de neîngăduitori cu actorul cabotin, acesta simțind răceala sălii, simțind că toată truda sa nu dă roade. Acel simț al partenerului de scenă, folosit în timpul jocului, îl servește pe actor și în relația cu publicul. Orice practician al scenei știe asta. Nu e nevoie neapărat de ilaritate, de râsete zgomotoase în sală ca să știi că ești comic într-un anumit moment al spectacolului. Nu e nevoie nici de aplauze la scenă deschisă după fiecare secvență mai spectaculoasă ca să știi ca ai fost destul de adevărat în dramatismul interpretării. Pur și simplu simți că publicul „e cu tine”... Sau

* Lector universitar doctor la Facultatea de Teatru, Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași; actor la Teatrul Național din Iași

poate că nu? Poate că, din contră, simți o sală care te pironește cu priviri de gheață, încât îți vine să fugi în cabină și să nu mai ieși niciodată de acolo. Când domini publicul de pe scenă simți asta. Simți și când e invers (o situație absolut nedorită). Așadar poți simți și când ești cabotin, nu-i așa? Iar publicul poate să te accepte, poate chiar mai mult, să te aplaude pentru asta, ori poate să-ți servească numai din felul în care se uită la tine o dezaprobare care aproape întotdeauna înspăimântă.

Când ar trebui totuși respins jocul cabotin? Și când poate fi îngăduit? Oare poate fi îngăduit?

Ce înseamnă, la urma urmei, cuvântul „cabotin”? Cea mai facilă sursă, la îndemâna oricărui om care folosește un computer (fie și atunci când redactează un articol), DEX online, ne lămurește: „**cabotin**, -ă, *cabotini* - e, s. m. și f. **1.** Actor mediocru care urmărește succese ușoare prin mijloace facile; *p. ext.* persoană care încearcă să se remarce printr-o comportare teatrală. **2.** (În trecut, în Franța) Actor ambulant. – Din fr. **cabotin**.”¹ DEX online oferă mai multe definiții, dar toate ne conduc către aceeași idee, aproape fără nicio diferență. Vasăzică acest cuvânt provine din limba franceză și definea inițial un om care își câștiga existența umblând dintr-o localitate într-alta, poate însoțit și de o trupă, și practicând meseria de actor. Ce legătură are asta cu lipsa de talent, cu mediocritatea? Sau e asociată această denumire cu aceea de „măscărici” ori „saltimbanc”? Nu este imposibil, în acest caz, ca termenul preluat în limba română să fi căpătat de-a lungul timpului o conotație peiorativă. Celelalte două denumiri au cam fost denaturate și ele în ultima vreme, mai ales în teatru. Însă mai știm că în lumea teatrului acest cuvânt a dobândit o accepție mai largă. Se mai spune câteodată despre un actor de comedie cu mare succes la public ca e „un mare cabotin”. Iar expresia nu este deloc una critică sau răuvoitoare. Dimpotrivă, cei care fac această afirmație își exprimă astfel o mare admirație față de actorul respectiv.

Prin urmare, termenul „cabotin” poate să ne conducă uneori și spre idea de „actor de succes”. Într-adevăr, există actori care se folosesc de anumite formule, găsite cândva, pe care le aduc în fața publicului , repetând conștient o serie de gag-uri și folosind aceleași mijloace de expresie, rețete cu care știu sigur că au succes. Iar publicul, în mod surprinzător, nu numai că nu respinge aceste formule, dar pare chiar să le și ceară cu insistență, uneori fiind dispus să răsplătească acea prestație destul de generos, atât cu aplauze cât și pecuniar. Deloc de disprețuit această idee. La urma urmelor, prin „actor profesionist” înțelegem, înainte de toate, „actorul de profesie”, omul care trăiește din această meserie. Așadar nu trebuie disprețuit faptul că urmărește să trăiască din ea cât mai bine cu putință. De aceea compromisul

¹ <http://dexonline.ro/definiție/cabotin>

jocului artificial (căci jocul cabotinului asta presupune) este unul acceptat uneori și cultivat în mod deliberat.

Cum rămâne totuși cu amendamentele unor mari oameni de teatru? Camil Petrescu, spre exemplu, condamnă destul de ferm aceste tendințe: „Actorul își însușește ticurile vedetelor, le imită mimica vocală mai ales, dar și pe cea fizică, folosește gesturi poncife, încearcă pe textul tiradelor mimica anumitor cuplete declamatorii, străine de text și ceea ce e mai grav străine de sens, dar în care el a avut cândva succes, câteva formule de obicei, într-o carieră actoricească...”² Aici este denunțat *jocul manierist*, o sursă a multor eșecuri scenice. Există elemente comune în *jocul cabotin* și cel *manierist*. Dar vorbim oare despre același lucru? Deseori probabil că se ajunge până la o nemeritată confuzie. E necesar, în acest caz să ne amintim de niște mari actori, despre care lumea nu odată a spus ca ar fi, în fond, niște mari cabotini. De pildă, mari comici români ca Horațiu Mălăieles sau Dem Rădulescu. Recurg cumva acești artiști la „mijloace facile” - cum sugerează dicționarul - pentru a stârni hohotele de râs ale publicului? Dar Toma Caragiu, despre care știm că repeta și el, atât pe scenă cât și în filme, unele artificii de mare efect? Poate doar pentru ei acele mijloace erau facile. Știm precis că stârneau și stârnesc râsul, un râs sincer, sănătos, al publicului de ieri și de azi. Și mai știm că publicul râde de ce se întâmplă pe scenă sau pe ecran doar atunci când vede adevăr, când se regăsește în acea situație. De fapt, râde de propria sa condiție, chiar dacă nu e conștient de asta. Ne mai putem aminti și de alți mari comici ai ecranului, actori cunoscuți la nivel mondial, care pot fi considerați cu adevărat niște piloni de bază ai comediei. Cine poate oare să rămână indiferent și rece la umorul unui comediant ca Louis de Funes? Cu toate astea și el se folosea de un întreg arsenal de artificii gestice, mimice, vocale, o grămadă de strâmbături, adică o adevărată rețetă ce purta același nume: Funes. Dar oare Stan Laurel și Oliver Hardy nu foloseau și ei artificii de efect? Ba da. Dar cei doi clovni ai ecranului au încântat și încântă generații, tocmai prin jocul lor cabotin.

Nu sunt singurii actori care au recurs la rețete pentru a dobândi adulația publicului. Am dat numai câteva exemple. Pot fi acuzați însă acești oameni că ar fi manierști sau că ar fi ne-creativi? Dacă urmărim mai multe filme cu Louis de Funes, de exemplu, vom ajunge la concluzia că acest artist pare să fi fost obsedat toată viața de studiul unui anumit personaj. Iar acel personaj reprezintă o adevărată tipologie, pe care marele actor francez a reușit să o satirizeze într-un mod de-a dreptul strălucit: șeful mărunț, acel individ umil cu superiorii și tiranic cu subalternii. Da, nu e tocmai ceea ce se cheamă un *actor sfânt*, cum lasă de înțeles Grotowsky că ar trebui să arate

² Petrescu, Camil, *Modalitatea estetică a teatrului*, București, Editura Enciclopedică Română, 1971, p. 40

actorul ideal. Nu poate totuși să conteste nimeni valoarea moștenirii cinematografice lăsată de acest titan al comediei. Toți acei mari comici – ai scenei sau ai ecranului – care ar putea fi acuzați de joc cabotin au un punct comun: plac publicului. Odată ce se fac plăcuți, pot să le vorbească oamenilor de pe scenă (sau de pe ecran). Și putem fi siguri că mesajul lor este cu adevărat perceput de public.

Identificăm, prin urmare, un altfel de cabotin: *cabotinel de bun gust*. El recurge, e drept, la un arsenal de trucuri pentru a cuceri publicul. Dar chiar dacă distanța până la *actorul sfânt* se măsoară deja în ani lumină în cazul lui, nu înseamnă neapărat că el nu e un creator autentic. Dacă știm de existența lui, înseamnă că trebuie să aflăm și de *cabotinel de prost gust*. Nu contează cât se depărtează de *actorul sfânt* primul, dar al doilea sigur poate fi încadrat în categoria *actorului curtezan*, actor pe care Grotowsky pare să-l disprețuiască, experiența lui aducând în scenă „o acumulare de metode, de artificii și de trucuri.”³ Probabil la același tip de cabotin se referă și Camil Petrescu atunci când anatemizează jocul manierist, șablonard, plafonat și fără nici un rezultat artistic al actorului slab: „Caută deci efecte pe deasupra textului care adeseori contrazic textul. Vocea se umflă, se oferă în posibilitățile ei sonore, în contursiuni frumoase, în accente variate, mimica devine excesivă, acrobatic, avantajul fizic devine exhibitiv.”⁴ Mai ales în comedie, cabotinel de prost gust va căuta *efectul de dragul efectului*, fără finalitate. Cum poate arăta *efectul* fără *context*, fără *fond*? Se mai poate numi *efect*? Nu, în nici un caz. Vorbim, în cel mai bun caz de manierism. Iar în cel mai rău, de strâmbături fără nici un fond. Părăsești logica textului, părăsești logica regiei, atmosfera generală a spectacolului, părăsești și linia generală a interpretării personale a rolului – dacă a existat vreuna, există pericolul real să dezechilibrezi tot spectacolul (depinde în care moment al lui păcătuiești). Toate astea numai ca să te faci de râs în fața publicului. Pentru că, să fim înțeleși, atunci când ești ridicol în scenă, cei pe care-i dorești cu atâta ardoare ca admiratori personali îți vor oferi exact contrariul: disprețul cel mai profund.

Putem concluziona că, pentru a te folosi de trucuri și efecte, ai nevoie de multă inteligență artistică, dar și de o oarecare experiență. De aceea un tânăr actor care simte – și i s-a confirmat chiar, încă din timpul studiilor – că este deosebit de înzestrat pentru rolurile de comedie, ar trebui să nu fie prea grăbit în cucerirea, în vrăjirea publicului. Au existat chiar cazuri în care proaspăt absolvenți, abia ieșiți din școala de teatru și angajați imediat într-un teatru profesionist tocmai pentru că le-a fost remarcat la timp realul talent comic, să renunțe la această meserie după nici trei stagii. Cam trist, nu-i

³ Grotowsky, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, București, Editura Unitext, 1988, p.21

⁴ Ibidem

așa? Dar cum a fost posibil? Simplu, într-un teatru se perindă diverși regizori. Unii te întreabă dacă mai știi și altceva decât acel stil de comedie. În momentul în care lumea observă că nu poți sau că refuzi să ieși din acel clișeu, rolurile devin din ce în ce mai mici. Cu timpul dispar de tot. Ceea ce se anunța a fi o viitoare carieră de success se transformă în șomaj.

Dar nu întotdeauna tânărul comic este vinovat de ce i se întâmplă. Dacă există *actorul cabotin*, trebuie să recunoștem și existența *regizorului cabotin*. Din fericire, nici unii, nici alții nu sunt așa de mulți. Însă atunci când există, iar cei doi se întâlnesc, asistăm la nașterea unei căi sigure de prăbușire a actului artistic. Regizorul cabotin îl distribuie pe ne-experimentatul comic văzând în el cheia succesului în reprezentația ce va urma. Îi va cere eventual să facă ce a mai făcut și în alte montări, chiar dacă în spectacolul pe care îl pregătește nu e nicidecum cazul s-o facă. N-are rost să pomenim în dezbateră de față și de mari texte de comedie distruse de regizori seduși de comicul de suprafață. Tânărul comic este încântat de viitorul succes, se întrece pe sine în folosirea umorului facil, a efectului comic fără sens. Poate că publicul se va distra pe moment. Dar actorul va fi în pierdere fără ca măcar să-și dea seama de asta. Va începe și în următoarele roluri să caute umor, chiar și acolo unde nu există. Nu va mai putea evita distrugerea partiturilor ulterioare și, odată cu ele, va urma auto-distrugerea actorului. Există în acest sens exemple concrete, dar nu are rost să le prezentăm; în primul rând din gentilețe și în al doilea rând din convingerea că lucrurile vor intra, într-o bună zi, pe un făgaș normal. În sensul acesta, printre altele, un rol hotărâtor îl poate avea chiar critica de specialitate.

Poate fi, într-adevăr, o problemă destul de gravă, pentru că există riscul ca un actor sau un regizor cu mare potențial să se piardă pe parcurs, o pagubă ce-l afectează atât pe el, cât și pe spectator, acesta din urmă fiind văduvit de un viitor – poate – mare artist. În teatru însă, dacă există o problemă, înseamnă că există și o rezolvare. Iar aceasta poate fi una simplă: evitarea grabei de a avea un succes cât mai mare și cât mai facil. La urma urmelor, trebuie să ne amintim de ce am ales drumul actoriei sau al regiei: pentru că simțeam în noi, înainte de toate, pornirea de a juca pe scenă sau de a regiza, fără să ne intereseze prea mult statutul de vedetă. Acest statut poate veni. Iar dacă nu... nu-i nici o nenorocire. Trebuie să fim conștienți până la capăt și să pornim de la premiza că cel puțin teatrul, acum, în epoca televiziunii de înaltă performanță, a cinematografiei, a internetului etc. cu greu mai poate produce vedete. Putem, deci, să ne „resemnăm” și să căutăm „umilul” statut de creator.

Dacă tot am vorbit de *actorul* și de *regizorul cabotin*, nu cumva mai există și *autorul cabotin*? Bineînțeles că există. Nu e întotdeauna foarte clar cum de ajung unele texte, mai mult sau mai puțin comice, vădit lipsite de vreo valoare literară, cu o ofertă dramatică extrem de subțire, texte în care

câteodată *vulgarul* e privit ca un element comercial de neînlocuit, aducător de public (deci de încasări), să fie jucate uneori chiar prin teatrele importante. Chiar și cel mai abil regizor se va descurca destul de greu în hățișurile unei producții dramatice care vânează efectul comic fără motivație. Chiar și actorii experimentați răsuflă cu greu în încercarea de a se salva cât mai onorabil dintr-o experiență absolut nefastă produsă de întâlnirea cu textul unui amator de bufonerii gratuite. Un astfel de text poate fi de rău augur pentru oricine, mai ales pentru un actor sau un regizor lipsit de experiență. Riscul deprofesionalizării e destul de ridicat, deoarece textul în sine poate să impună interpretări cabotine. Odată ce se întâmplă acest lucru, cei implicați trebuie să fie foarte atenți la concluzii. În momentul în care concluzia e că „de bine, de rău, știu că s-a răs în sală”, înseamnă că respectivii profesioniști au... o problemă profesională. Și pentru acest tip de dramaturg poate să existe o soluție: să nu mai scrie teatru. Nici aici nu vom oferi exemple, din aceleași motive expuse mai sus.

Desigur, menirea oricărei arte nu este neapărat de a oferi societății soluții, răspunsuri, certitudini... Nu este neapărat aceea de a oferi tineretului o educație morală. Poate cel mult una estetică. Arta mai degrabă trebuie să pună întrebări. Însă atunci când propui publicului efecte de suprafață, fără nici un fundament, atunci când îi prezinți cel mult **consecințe** imediate, fără să întrebi (sau să te întrebi) nimic în legătură cu **cauzele**, este ca și cum ai încerca să vindeci un bolnav de cancer aplicându-i frecții cu carmol.

În concluzie: poți să fii cabotin în scenă (de bun gust, bineînțeles) dar numai dacă bunul simț îți permite acest lux. Este de recomandat, cel puțin la începutul unei cariere actricești, evitarea acestei zone. La fel ca orice practician al oricărei forme de artă, marele comic trebuie să se *nască* în mod firesc, nu să se *fabrice*.

De la utopie la scenă

Anca Maria RUSU*

Rezumat: Începutul de secol XX înregistrează impunerea, în mișcarea teatrală, a personalității regizorului, acestuia revenindu-i sarcini complexe, artistice, organizatorice, teoretice și pedagogice. Spectacolul teatral este de neconceput fără contribuția sa, decisivă și în stabilirea repertoriului teatrului, în formarea actorilor, în imprimarea unui stil specific trupei pe care o „păstorește”. Socotit animator, conducător spiritual și ideologic al acesteia, regizorul ocupă locul central în viața teatrului, iar în realizarea spectacolelor – demersul său esențial – concepția lui, gândul lui creator capătă putere de lege. Primele decenii ale secolului trecut au impus câteva nume de regizori care au trasat liniile directoare ale artei teatrale contemporane, de la ei revendicându-se majoritatea directorilor de scenă care au dat teatrului personalitate, loc distinct în mișcarea artistică modernă. Ne-am oprit, în cele ce urmează, la două personalități care au creat noi mijloace și forme de expresie scenică, vizionarismul lor, considerat uneori utopic, recomandându-i astăzi drept reformatori ai teatralității și ai teatrului ca artă independentă : Vsevolod Meyerhold și Edward Gordon Craig.

Cuvinte-cheie: regizor, program estetic, expresivitate corporală, biomecanică, supra-marioneta

Odată cu începutul secolului XX, se impune tot mai decis, în mișcarea teatrală, personalitatea regizorului, regia de teatru având tendința de a căpăta statutul de știință, „știința reprezentării operelor dramatice”, cum o numea Ion Sava.. Funcția regiei devine complexă, regizorul își asumă sarcini artistice, organizatorice și pedagogice, spectacolul teatral fiind de neconceput fără contribuția sa, dar, în același timp, regizorului revenindu-i și răspunderi în orientarea generală a activității teatrului, în stabilirea repertoriului, în formarea actorilor, în constituirea trupei și imprimarea unui stil specific acesteia. Socotit animator, conducător spiritual și ideologic al trupei, regizorul ocupă locul central în viața teatrului, iar în realizarea spectacolelor – demersul său esențial – concepția lui, gândul lui creator capătă putere de lege. El are misiunea să realizeze consonanța dintre sensurile textului dramatic și semnele scenice. „Lectura regizorului – scria Meyerhold – corelează întreaga operă.

* Profesor universitar doctor la Facultatea de Teatru, Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași

COLOCVII TEATRALE

Antrenându-i pe actori prin pasiunea față de operă, regizorul toarnă în ei și sufletul autorului și propria sa interpretare.”

Primele decenii ale secolului XX au impus câteva nume de regizori care au trasat, de fapt, liniile directe ale artei scenice contemporane, de la ei revendicându-se majoritatea directorilor de scenă care au dat teatrului personalitate, loc distinct în mișcarea artistică modernă. Ne vom opri, în cele ce urmează, la două personalități care au deschis orizontul teatrului, prin teoriile lor utopice până la un punct, prin crearea de noi mijloace și forme de expresie scenică: Vsevolod Meyerhold și Edward Gordon Craig.

Fost colaborator al lui Stanislavski la Teatrul de Artă din Moscova și la Studioul experimental, Vsevolod Meyerhold s-a desprins de influența maestrului și a pornit pe un drum propriu, primul pas vizibil fiind renunțarea la decorurile minuțioase, realiste ale momentului și opțiunea pentru viziunea de tip impresionist, împreună cu scenograful Sapunov și Sudeikin. La Meyerhold, principiul stanislavskian al redării exacte a „tablourilor de viață” cedează în favoarea impresiei, a reacției emoționale obținute prin culoare – un principiu pur pictural. În *Moartea lui Tintagiles* de Maeterlinck, de pildă, deși obiectele și spațiile aveau concretețe (malul mării, o alee de chiparoși, un palat, o odaie), toate decorurile erau de culoare verde-albăstruie. Tânărul regizor urmărea, pe de altă parte, ideea teatrului imobil, cu mișcări lente, care nu erau o copie plastică a mișcărilor reale ale omului, ci redau „muzica mișcării”, corespunzătoare sensului tainic al textului. În anumite momente, actorii înmărmureau pe neașteptate, apărând ca niște sculpturi însuflețite. S-au născut astfel, așa numitele „basoreliefuri vii” meyerholdiene.

După plecarea sa de la Studioul din Moscova, Meyerhold ajunge la Sankt Petersburg, în teatrul Verei Komissarjevskaja, unde realizează montări de mare îndrăzneală, ca *Hedda Gabler* de Ibsen. Lumea care o înconjură pe Hedda era imaginată de eroină, iar frumusețea pe care aceasta o visa era prezentă pe scenă în decoruri impresioniste, dominate de picturalitate, de culoare. Ca și în spectacolul *Sora Beatrice* (textul semnat de Maeterlinck), decorurile lui Sudeikin au fost apreciate de critici ca un adevărat „acompaniament muzical”. Încadrând corpurile vii între panouri decorative, Meyerhold dorea să obțină înfățișarea statuară a actorilor, basoreliefuri vii și o mișcare cvasi-coregrafică. Actorii s-au revoltat. Komissarjevskaja i-a reproșat că vrea să transforme teatrul actorilor vii într-un teatru de marionete și l-a concediat. Dar Meyerhold apucase să monteze piesa lui A. Blok – *Teatrul de bălci*, cu scenograful Nikolai Sapunov. Aici introducea ideea de teatru în teatru, desființând granița dintre scenă și sală, atacând curajos „cutia” tradițională și militând pentru apropierea actorului de spectator. Mai mult chiar, montând *Don Juan* de Molière, prelungea proscenium-ul mult către spectatori și desfășura acțiunea în sala puternic luminată. Se prefigurează astfel o nouă estetică teatrală axată pe idealul teatrului-templu, ca formă de comuniune între scenă și sală. Meyerhold

a fost atras și de spectacolul de improvizație al Commediei dell'arte, de măștile pe care le considera simboluri nepieritoare ale plăsmuirii și invenției creatoare în teatru, ca și în teatrul japonez, de altfel. *Mascarada* lui Lermontov aducea pe scenă toate măștile Commediei, îmbinând neașteptat romantismul cu fantasticul și luxul exorbitant cu ritmul extrem de alert al montării, ceea ce explică succesul reprezentației care a rezistat pe scenă mai bine de 25 de ani, până în 1941, când o bombă a distrus decorurile.

După război, la Teatrul RSFSR, Meyerhold promovează spectacolul-miting, subliniind contrastul dintre brutalitatea vieții și poezia scenei. Strada pătrunde în teatru. Confortul sălii este desființat. În foaier se puteau mânca semințe și arunca mucuri de țigări. Curajos și impetuos, Meyerhold aruncase vechile decoruri în magazie înlocuindu-le cu decoruri confecționate din fier, lemn, sfoară și sârmă, dezgolise zidurile de cărămidă ale clădirii și lipise pe pereții coridoarelor caricaturi, afișe și lozinci, ca pe stradă. Scena era geometrizată; cuburi, cilindri, triunghiuri, prisme colorate în cenușiu-argintiu se profilau pe un fundal de placaj în formă de cerc, colorat în roșu. La reliefurile cubiste și futuriste (provocări adresate decorațiunilor plane specifice iluziei teatrale) Meyerhold va renunța destul de repede, în favoarea scărilor și podurilor în montări de tip constructivist consonante cu viața societății mecanizate, cu triumful erei mașinilor, care vor prinde rădăcină ulterior în teatrul modern. A fost aceasta doar o etapă în activitatea regizorului rus. Cu timpul, constructivismul sau metoda dezgolirii scenice iau sfârșit. Construcțiile încep să recapete trup, să îmbrace veșminte, să se coloreze, ba chiar să se retragă din prim plan, iar când rămân în scenă, ele au doar sarcina unor imagini care sugerează locul și timpul acțiunii.

În ceea ce privește arta actorului, Vsevolod Meyerhold, despărțindu-se de Stanislavski, mergea din 1905 deja pe un drum propriu, optând pentru un teatru în care limbajul gestual era esențial și cerând actorului un discurs scenic muzical ori sculptural, un trup suplu, maleabil „precum ceara”, dar și o „disciplină de fier”, care să-l conducă spre starea de extaz atinsă doar în „celula singurătății creatoare”, în recuperarea dimensiunii sacre a teatrului. Nedorind să creeze montări caleidoscop de tip naturalist, el preconiza eliminarea accesoriilor inutile, pentru a aduce în prim plan „inițiativa creatoare a actorului”, al cărui corp să fie instrument perfect exersat, adică antrenat prin exerciții adecvate, de „biomecanică”. Biomecanica – o mecanică a formelor vii ce vizează expresia formală a fondului emoțional – rămâne, poate, partea cea mai reprezentativă a gândirii și creației meyerholdiene. În spatele acestei denumiri se ascund rezultatele cercetărilor sale, de la mișcare la nemișcare, de la sunet la scenarizare, cinematografiere, cuvânt sau muzică, toate acționând asupra psihicului spectatorului prin intermediul plasticității și expresivității corporale ale actorului total. În plus, convenția stilizată, grotescul tragic, desenul plastic, teatrul static dar și dispozitivele mecanice pe care le-a

imaginat, teoretizat și aplicat Meyerhold au condus la neașteptate metamorfoze ale artei scenice rusești și europene din primele decenii ale secolului trecut. Mai mult decât atât, gândul creator al acestui „alpinist al ideilor”, al acestui tragic „pirat iluminat” care a dinamitat arta conservatoare considerând teatrul o școală unde se învață libertatea spiritului, revine astăzi transformat, îmbogățit, mai direct sau mai pe ocolite, în activitatea multor regizori contemporani.

Vsevolod Meyerhold este primul regizor important croit după modelul gândit de provocatorul teoretician (și actor și regizor și scenograf) enlez Edward Gordon Craig: cel al regizorului profesionist, al regizorului-lider a cărui unică autoritate nu poate fi pusă la îndoială, singurul în măsură să garanteze valoarea artistică a unei producții scenice. Craig aduce o nouă concepție și o nouă tehnică în teatru, protestând astfel împotriva realismului și naturalismului care invadaseră scena, care impuseseră adevărul istoric în costum și în stilul reprezentației dramatice. Despre actor are opinii defavorabile, acuzându-l că e sclavul rutinier a ceea ce a învățat și că nu e apt să creeze: „Tot ce știe să facă dacă vrea să vedem poezia unui sărut, ardoarea unei lupte sau calvarul morții e să copieze în mod servil, fotografic, realitatea: sărută, luptă și mimează moartea”, citim în *Despre arta teatrului* (1911). Asemenea actori „ventriloc și naturaliști” cred că a pune viață în opera de artă înseamnă a oferi o imitație materială, grosolană, imediată a realității. Or trupul omenesc nu poate fi instrument de artă, mijloc de expresie artistică, pentru că e imperfect.

Ca și Meyerhold care își propune să recontureze rolul corporalității în actul teatral, Craig vorbește despre natura însăși a organismului uman plin de slăbiciuni (la care se referise cu aproape două secole înainte Diderot), luând atitudine împotriva dezordinii provocate de ea, împotriva incertitudinii și anarhiei impuse de sensibilitatea necontrolată, neartistică. Gândirea actorului – zice Craig – e stăpânită de emoția lui, „care ajunge să distrugă ceea ce voia să creeze gândirea”. Deci ceea ce ne înfățișează actorul nu este o operă de artă, ci „o serie de mărturisiri involuntare”, nesupuse unor reguli. Actorul nu poate deveni artist adevărat decât supunându-se unor norme stricte plasate deasupra sentimentelor personale și sensibilității sale nervoase, supunându-se unei maniere de joc bazate pe gesturi simbolice care să explice „spiritul lucrurilor”. Căci viața ca atare nu i se pare „motiv de artă”. Arta este artificiu și constrângere, dificultate limită prin respectarea unor reguli severe. Mai mult decât atât, viața e aceea care imită arta.

E o opinie tranzitorie, căci ulterior Craig va recurge la una mult mai fermă: nu e nevoie de actor în teatru; această ființă plină de cusururi trebuie să dispară, odată cu naturalismul dramatic, fiind înlocuită printr-o născocire a regiei moderne: supra-marioneta. În paralel, regizorul englez preconiza eliberarea teatrului și de tirania textului. El socotea întristător spectacolul în care un om exprimă gândirea altuia în forma în care acesta a conceput-o, însă

exhibând în public propria lui persoană: „Natura omenească se va revolta când va fi silită să fie sclavul sau simplul porte-parole al unui alt om”. Sau: „Cred că va veni timpul când vom putea crea opere de artă în teatru, fără să ne slujim de piesa scrisă și fără să ne slujim de actori.” Craig își propune să apere teatrul nu numai împotriva textului și a actorilor imperfecti, ci și împotriva picturii (așa cum se folosea ea în teatrul de la Meiningen, de unde se răspândise în toată Europa) și, de asemenea, împotriva muzicii (așa cum o impusese drama muzicală wagneriană). Și aceasta pentru că el înțelegea teatrul ca o pe artă independentă care a fost invadată de alte arte pentru că nu a fost suficient apărată de către artiștii săi: „...pictorii și muzicienii, ca și literatorii, s-au plictisit de întinsele lor bunuri și nu gândesc decât să-și anexeze teatrul. Ei bine, rostul meu e să-i denunț, să revendic teatrul pentru aceia care s-au născut pentru el. Îl vom avea. Astăzi, mâine, într-o sută de ani poate, dar îl vom avea al nostru”.

Teatrul pe care îl visează Craig are la temelie ideea de mișcare, cu un soi de năzuință spre absolut. El însuși mărturisește că are în vedere mișcările simple, perfecte, ritmurile elementare: „Marile mișcări nu vor putea fi prinse mai înainte de câteva mii de ani. Dar odată cu ele va veni o mare fericire, căci vom fi mai aproape de echilibrul desăvârșit decât am fost vreodată”. Și speră că arta teatrului, născută din mișcare va fi „întâia și ultima credință universală”. Dincolo de acest vizionarism, de această iluzionare – care nu e chiar utopică – descoperim în concepția mesianică a lui Craig unele convingeri de care s-au slujit creatorii de teatru reformatori, chiar dacă practica sa regizorală s-a redus la schițe de decor și la montarea doar a câtorva piese în diverse capitale europene. În primul rând ideea că teatrul e o artă independentă al cărei destin e încredințat în întregime regizorului, individualitate creatoare, deținător al unui program estetic și decizional ce asigură înfăptuirea proiectului și a unității lui artistice.

Bibliografie

1. Craig, Edward Gordon, *Despre arta teatrului*, traducere de Adina Bardaș și Vasile Poenaru, Fundația Culturală „Camil Petrescu” & Revista „Teatrul azi”, București, 2012.
2. Meyerhold, V.E., *Despre teatru*, traducere, note și postfață de Sorina Bălănescu, Fundația Culturală „Camil Petrescu” & Revista „Teatrul azi”, București, 2011.
3. Banu, George, *Reforme teatruului în secolul reînnoirii*, Nemira, București, 2011.
4. Banu, George, *Iubire și ne iubire de teatru*, traducere de Ileana Littera, Polirom, 2013.

COLOCVII TEATRALE

5. Crișan, Sorin, *Teatru, viață și vis. Doctrine regizorale. Secolul XX*, Eikon, Cluj-Napoca, 2004.
6. Crișan, Sorin, *Teatru și cunoaștere*, Dacia, Cluj-Napoca, 2008.
7. Saiu, Octavian, *În căutarea spațiului pierdut*, Nemira, București, 2008.
8. *Teatrul de artă, o tradiție modernă*, volum coordonat de George Banu, Nemira, 2010.

Limitele dramaturgiei românești și depășirea lor

Larura BILIC*

Rezumat: În perioada comunistă, limitele teatrului erau stabilite de Partid. După revoluția din decembrie 1989, dramaturgia românească a început să își schimbe hainele vechi, cu unele noi, moderne. Obişnuiți cu cenzura, dramaturgii români încep din anii '90 să își exercite un drept esențial pentru artiști, ce le-a fost refuzat multă vreme, dreptul la liberă exprimare. Vom lua în discuție trei dramaturgi români – unul apreciat atât în fostul regim, cât și în actualul, un dramaturg cenzurat, care s-a dezvoltat după anii '90, și unul al timpurilor moderne. Primul deceniu al anilor '90 este dominat de derută, atât creatorii de texte dramatice, cât și promotorii unei dramaturgii originale, făcând efortul de a se adapta noii realități, de a se folosi de “dreptul la liberă exprimare”. Și dacă “libertatea” este o noțiune subiectivă, fiind, de fapt, dreptul de a alege, atunci “limitele” trebuiesc stabilite de fiecare artist în parte.

Cuvinte cheie: libertate de exprimare, dramaturgie contemporană, receptare critică

În perioada comunistă, limitele teatrului erau stabilite de Partid. După revoluția din decembrie 1989, dramaturgia românească a început să își schimbe hainele vechi, cu unele noi, moderne. Dar REvoluția înseamnă obligatoriu Evoluție, sau doar înlocuirea limitelor impuse de sistemul comunist, cu altele noi, democratice? Obişnuiți cu cenzura, dramaturgii români încep din anii '90 să își exercite un drept esențial pentru artiști, ce le-a fost refuzat multă vreme, dreptul la liberă exprimare.

Cel mai bun exemplu de adaptare, în noua ordine socială, îl reprezintă Dumitru Solomon, scriitor dramatic apreciat și jucat atât în regimul comunist, cât și după căderea acestuia. Autorul se va apleca de-a lungul carierei sale în special asupra dramei de idei, scriind un teatru încărcat de metafore, de filozofie. Una dintre cele mai cunoscute scrieri semnate de Dumitru Solomon este trilogia *Socrate, Platon, Diogene câinele*, o operă plină de meditații asupra raporturilor omului cu societatea, cu viața, cu propriul destin. Autorul avertizează că nu este vorba de reconstituiri istorice, nici de biografii dramatizate și că materialul documentar inclus nu este

* Preparator universitar doctorand la Facultatea de Teatru, Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași

altceva decât un pretext pentru „o metaforă a omului universal și contemporan și a spiritului uman în luptă cu el însuși”.⁵

După 1990, autorul nu renunță brusc la „metaforă”, definitorie pentru dramaturgia românească din perioada comunistă. Piesa *Transfer de personalitate*, de exemplu, este inspirată după o schiță a lui Jaroslav Hasek, acțiunea fiind plasată la Praga, în Imperiul Austro-Ungar, la începutul secolului XX, moment în care puterea manipula individul după bunul ei plac. Tema va fi reluată și mutată în spațiul românesc, cinci ani mai târziu, în piesa *Repetabila scenă a balconului*, desemnată de UNITER „Cea mai bună piesă românească a anului”. Deși, piesa aceasta, ca și celelalte scrieri ale autorului, este o pendulare între real și ficțiune, Dumitru Solomon surprinde cu acuratețe neputințele și lașitățile omului contemporan. „Balconul” apare aici ca un spațiu esențial al Revoluției române din decembrie 1989, fiind, în viziunea autorului, „un element politic fundamental”⁶.

Personajele principale sunt, în planul real doi tineri anonimi, numiți generic **A** și **B**, iar în cel imaginar Romeo, Julieta și Doica. Amintind de personajele lui Vișniec, **A** este marele nehotărât care gândește mult dar pregetă să acționeze, deoarece „frica” permanentă i-a omorât motivațiile și voința. **A** vrea să urce în balcon, vrea să scape de incertitudini, vrea să aibă curaj, să renunțe la vechile obișnuințe, dar fiecare treaptă înseamnă o nouă îndoială: „*Gata! Acum ori niciodată! E timpul să acționez. Am ezitat un an. (...) Ce-ar putea să se întâmple? Să se rupă scara. Imposibil! Am probat-o de nenumărate ori. Să se rupă balconul. Astea erau argumentele ezitării. Alibiurile lașității.*”⁷ La polul opus se află **B**, blazatul, cel care, înțelegând că lumea nu se conduce cu teoria ci cu practica, nu are nicio problemă în a urca scara: „**A:** Ai fi în stare să urci scara asta dintr-o dată, dintr-o suflare...până la balconul ăla? **B:** E stricată? **A:** Nu. **B:** Atunci de ce să nu fii în stare? **A:** Păi nu spuneai că ne-am blazat, că ne învărtim în cerc? **B:** Și ce-i cu asta? Asta-i teorie.”⁸

Și, cum „lumea se compune din realități și iluzii”⁹, își fac treptat apariția în scenă Romeo, Julieta și Doica. Începe un joc de-a v-ați ascunselea în care toate personajele încearcă să câștige supremația asupra balconului. Piesa este, în fond, o meditație despre revoluția din '89 și consecințele ei, marcând principalele evenimente postdecembriste: „**B:** Doică, hai să facem un comitet. **DOICA:** De ce? **B:** De conducere.; „**B:** Plecați cu toții, dacă nu

⁵ Apud. Mircea Ghițulescu, *Istoria dramaturgiei române contemporane*, Editura Albatros, București, 2000, p. 268.

⁶ Dumitru Solomon, prefața la vol. *Repetabila scenă a balconului*, Editura Unitext, București, 1995, p. 62.

⁷ Dumitru Solomon, op.cit., p. 286.

⁸ Idem, p. 288.

⁹ Idem, p. 289.

vreți să chemăm scutierii, pompierii și minerii!”¹⁰. Degeaba a fost desființată dictatura și în locul ei instaurată „democratura”, pentru că nimic nu s-a schimbat, lumea continuă să fie plină de lași și parveniți: „B [lui A] (ca unui copil): Dar cine se găsește acum în balconul mult visat, mult râvnit și mult ocolit, cine trage acum toate consecințele pozitive dar nemeritate ale unei lășități lamentabile, dezgustătoare, execrabile?”¹¹.

În final, A se va adresa direct publicului, încurajându-l să fugă, să se refugieze în imaginar, singurul loc unde s-ar putea atinge libertatea (fie interioară, fie socială): „A: Aici s-a terminat! Aici nu aveți nici un rost... Fugiți, cât nu v-a înghițit de tot realul! Intrați în lumea pură a irealității... a imaginarului.”¹²

Spre deosebire de Dumitru Solomon, Iosif Naghiu este un autor dramatic cenzurat în perioada comunistă, dar premiat în cea postdecembristă, piesa sa *Spitalul special* fiind desemnată Cea mai Bună Piesă Românească a anului 1993. Fostul baschetbalist de performanță scrie inițial poezie, debutul în dramaturgie având loc în 1968, cu piesa scurtă *Celuloid*, o parabolă a filmului ca o capcană în care cad toți cei care fug de realitate. Marele succes al dramaturgului se înregistrează o dată cu apariția primului volum de teatru *Autostop*, când, în 1970 piesa *Gluga pe ochi* este pusă în scenă la Teatrul Bulandra, în regia lui Valeriu Moisescu. Spectacolul a purtat subtitlul piesei, *Întunericul*, și este o parabolă comică a intelectualului atacat de forțe ale răului. Spectacolul a fost interzis un an mai târziu, deși autorul declarase într-un interviu acordat înainte de premieră că spectacolul și subiectul piesei nu au nicio legătură cu realitatea: “Piesa este o parabolă și tot ceea ce propune o face prin intermediul unei convenții. Nu trebuie căutate în ea similitudini cu realitatea sau localizări: n-am intenționat aceasta, pentru că astfel de piese nu-și propun să decupeze felii de viață ca atare.”¹³

Marcate de regimul comunist, dar și de consecințele revoluției, Iosif Naghiu încearcă, după 90, o exorcizare de demonii fostului regim politic. Acțiunea piesei *Spitalul special* este plasată imediat după evenimentele din decembrie '89, într-un spital în care se încearcă experimente pe foștii revoluționari, urmărindu-se vindecarea morală a societății. Exponenții pacienților sunt Pițu – un așa-zis erou (“PIȚU [Asistentei]: Află, domnișoară că dacă a fi erou este echivalent cu bou sau tâmpit, ai dreptate, sunt un fel

¹⁰ Idem, pp. 294-297.

¹¹ Idem, p. 298.

¹² Idem, pp. 301-302.

¹³ *În ce cheie jucați ? (masă rotundă cu realizatorii spectacolului “Gluga pe ochi” (“Întunericul”) de Iosif Naghiu, la Teatrul “Bulandra”, “Teatrul”, nr 11 (anul XV), noiembrie 1970, p 13, sursa: <http://www.cimec.ro/>.*

de erou”¹⁴) al revoluției și Lăutaru, un așa-zis *terorist*. Acum, sunt amândoi internați în același salon care, previzibil, are numărul 22¹⁵. Internarea eroului și teroristului în același salon stârnește reacții paradoxale din partea amândurora. Pițu, deși rănit pentru că fusese împușcat în fund de Lăutaru, chicotește neîncetat, iar Lăutaru, deși sănătos conform analizelor, pare că se zbate între viață și moarte.

Evenimentele din decembrie '89 apar, în piesa lui Iosif Naghiu, sub semnul derizoriului. Tocmai cel care s-a implicat și a sperat în revoluție, Pițu, concluzionează cu amară ironie: *“După o viață trăită-n zadar, o revoluție, un dictator izgonit, o noapte plină de speranțe și împușcături, m-am pricopsit cu un glonte în fund și cu o internare într-un spital special, într-un salon special”*¹⁶. Personajele piesei încearcă zadarnic să găsească vinovații, răspunsul la întrebarea care a obsedat România anilor '90 – Cine a tras în noi?: *“SUCIU [procuror militar] : Dincolo de zidurile acestui spital, țara întreagă dorește să știe cine au fost teroriștii!”*¹⁷

Libertatea de exprimare” capătă, însă, conotații noi pentru un scriitor ce nu s-a confruntat direct cu cenzura – o dovedește Alina Mungiu-Pippidi și Cea mai bună piesă românească a anului 1992, *Evangheliștii*. Politilog român, una dintre cele mai cunoscute voci ale societății civile, Alina Mungiu-Pippidi este precursora unei noi generații de creatori de teatru, polemica fiind apanajul dramaturgiei noului mileniu.

Singura montare de care a avut parte piesa este cea din anul 2005 de la Ateneul Tătărași din Iași, în regia lui Benoît Vitse, rămânând până azi un caz atipic în istoria postdecembristă a teatrului românesc. Și la publicarea din 1993 (Editura Unibet) și la premiera din 2005, *Evangheliștii* a revoltat opinia publică, fiind considerată o blasfemie. Andrei Șerban, proaspăt numit atunci director general al Teatrului Național din București, a intenționat să monteze acest text, dar, după o primă lectură cu actorii, s-a renunțat la proiect. Criticul Marian Popescu precizează, referitor la acest episod: „Actori și administratori au convenit că nu pot reprezenta *Evangheliștii* tocmai la Național. O părere exprimată atunci (care mi-a parvenit indirect, căci ea nu a fost publică) de către directorul artistic al instituției o incrimina pe autoare ca exprimând, prin piesă, un punct de vedere... marxist! Trebuie spus că «lepădarea» de marxism (de fapt, de comunism!) era convenabilă atunci, era, într-un fel, la ordinea zilei, căci mulți procedau la schimbarea hainelor și a

¹⁴ Iosif Naghiu, *Spitalul special și Visul românesc și omul revoluției prăbușite*, Colecția Piese noi, Seria Dramaturgi români, Editura Unibet, București, 1994, p. 18.

¹⁵ În 22 decembrie 1989 Frontul Democratic Român (comitetului revoluționar înființat în 20 decembrie 1989 cu scopul de a conduce revoluția română) a tipărit manifestul “A căzut tirania!” în care se anunțau principalele sale revendicări.

¹⁶ Iosif Naghiu, op.cit., p. 20.

¹⁷ Idem, p. 21.

obedienței asumate înainte de 1989, când, de pildă, chiar unii dintre actorii Naționalului apăreau regulat în emisiunile TV și radio pentru a rosti versuri omagiale pentru partid și liderii săi. Și atunci, ca și astăzi, părerea acuzatorilor a fost și este că piesa e o blasfemie.”¹⁸

Sfântul Pavel împreună cu Isus le comandă unui profesor de retorică, Kerintos, și celor patru ucenici ai săi – Ioan, Luca, Marcu și Matei – scrierea unei povestiri despre nașterea, faptele, răstignirea și învierea Mântuitorului. Autoarea îl umanizează pe Isus până la dezdumnezeire, întruchipându-l drept un laș care a fugit de răstignire, care a primit punga de arginți oferită de Iuda și care nu face minuni.

În ciuda subiectului complex și aparent blasfemitor, totul se reduce, din nou, la ideea de libertate. Autoarea declara în caietul program: „*Evangheliștii* este o piesă despre libertatea cuvântului. Piesa nu a fost scrisă pentru a spune vreun adevăr despre Isus sau credință, ci numai unul despre alegerea intelectuală între toleranță și bigotism.”. Iar regizorul își motiva alegerea acestui text, afirmând: „Ce m-a hotărât să o montez a fost descoperirea *Evangheliștilor* în culegerea de teatru în limba franceză: *Après la censure* de la editura UNITEXT. Deci suntem DUPĂ CENZURĂ! Am aflat că această piesă n-a fost montată niciodată în România în ciuda diferitelor încercări. Am ajuns la concluzia că aici după cenzură, tot cenzură rămâne! *Evangheliștii* este un spectacol al libertății – religioasă, politică, sexuală.”

Și astăzi, la aproape zece ani de la prima reprezentare, se nasc inevitabil două întrebări: este de competența reprezentaților Bisericii să judece o operă de artă? Dar mai ales, o operă artistică trebuie evaluată pe criterii exclusiv tematice? Cândva Partidul trasa limitele artisticului, acum o face Biserica? Autoarea oferă un răspuns: „Trăim într-o societate ipocrită, ca în timpul dictatorului Ceaușescu. Pe vremea lui eram comuniști; astăzi suntem ortodocși. Creștinismul nostru de vitrină ascunde o incredibilă înapoiere.”¹⁹

În ciuda reacțiilor pe care le-a stârnit, textul Alinei Mungiu-Pippidi nu este unul tezig, radical, căci finalul echivoc nu contrazice, în fond, dogma creștină. Pavel îi otrăvește pe toți cei care au participat la scrierea *Evangheliilor* și, pentru că a protestat, îl ucide și pe Isus. Dar Isus se ridică din moarte și privește cu tristețe dezastrul. Tot ce mai poate face acum este să îi spună femeii iubite „Astă-seară vei fi cu mine în Rai!”

¹⁸ Marian Popescu, *Despre rațiune și credință. Evangheliștii*, „Observator Cultural”, nr 299/dec. 2005, sursa: <http://www.observatorcultural.ro/>

¹⁹ Mirel Bran (corespondent „Le Monde”), *En Roumanie, l'onde de choc des «Evangélistes»*, „Le Monde”, 2 feb/2006, sursa: www.lemonde.fr, (trad.n.).

Acest drept al omului la „liberă exprimare”, invocat atât de des pe parcursul polemicii stârnite de *Evangelheliștii*, consemnat în orice constituție democratică, rămâne o noțiune subiectiv-individuală. Reputatul critic de teatru Ludmila Patlanjoglu aprecia, într-un articol apărut în decembrie 2005: „Numai valoarea unui text poate justifica îndrăzneala de a regândi unul dintre marile mituri ale umanității. În cazul textului *Evangelheliștii* de Alina Mungiu-Pippidi, acest demers rămâne nejustificat. (...) La publicarea piesei, după lectură, sentimentele mele au fost contradictorii: revoltă, dar și milă față de neputința unei autoare de a accede la misterul absolut al Învierii.”²⁰ Pe de altă parte, Oltița Cîntec scrie, după premiera de la Ateneul Tătărași: “Un text literar nu trebuie judecat cu unitățile de măsură ale cărților sfinte. Replicile Alinei Mungiu-Pippidi nu sunt, și nici nu aspiră să devină, «literă de evanghelie». Piesa aceasta nu e o «blasfemie»; e un text cu certe calități teatrale, o re-interpretare, un joc de-a «ce-ar fi dacă»”²¹.

Primul deceniu al anilor '90 este unul dominat de derută, în care atât creatorii de texte dramatice, cât și promotorii unei dramaturgii originale, fac efortul de a se adapta noii realități, de a se folosi de “dreptul la liberă exprimare”. Și dacă “libertatea” este o noțiune subiectivă, fiind, de fapt, dreptul de a alege, atunci “limitele” trebuiesc stabilite de fiecare artist în parte.

BIBLIOGRAFIE:

- Ghițulescu, Mircea, *Istoria dramaturgiei române contemporane*, Editura Albatros, București, 2000.
- Iosif, Naghiu, *Spitalul special și Visul românesc și omul revoluției prăbușite*, Colecția Piese noi, Seria Dramaturgi Români, Editura Unitext, București, 1994.
- Solomon, Dumitru, *Repetabila scenă a balconului*, Editura Unitext, București, 1995.

BIBLIOSITEURI:

- www.adevarul.ro
- www.cimec.ro
- www.lemonde.fr
- www.observatorcultural.ro

²⁰ Ludmila Patlanjogu, *Piesa "Evangelheliștii", un kitsch sfidător care a scandalizat biserica și lumea teatrului*, “Adevărul literar și artistic”, 16dec/2005, sursa: www.adevarul.ro.

²¹ Oltița Cîntec, “Adevărul e al aceuia care plătește”, “Observator Cultural”, nr 299, decembrie/2005, sursa: www.observatorcultural.ro.

„Vizibilitatea” artei lui Yoshi Oida

Tamara CONSTANTINESCU*

Rezumat : Peter Brook a adus importante contribuții la revitalizarea artei teatrului, experimentând modalități artistice originale, ca adept al unui teatru „viu”. Înființează la Paris *Centrul Internațional de Creație Teatrală*, unde cultivă o estetică diferită a apropierei între public și actori. Instruit în teatrul tradițional Noh, actorul Yoshi Oida, a părăsit Japonia pentru a debarca la Paris. Ceea ce l-a determinat să facă acest pas a fost întâlnirea cu Peter Brook, ale cărui idei cu privire la teatru îi păreau noi și provocatoare. În timp, a devenit o forță majoră a Centrului de Creație Teatrală și unul dintre preferații lui Brook. A regizat spectacole, a jucat în filme și a condus ateliere pentru actori peste tot în lume, influențat fiind de teatrul clasic japonez, unde spectacolul este construit din exterior, actorul învățând mișcările piesei ca și când ar fi o coregrafie. Pentru a diversifica „pregătirea” actorului, în cadrul exercițiilor practicate în Centrul său, Brook combină exercițiile verbale cu cele fizice, sub influența tehnicilor orientale, avându-l ca principal „maestru” pe Yoshi Oida. Acesta a transpus în cartea sa - *Actorul invizibil* ceea ce ani de zile a experimentat în practica din țara natală, dar și în cea din întreaga lume. Munca unui interpret, în viziunea lui Oida, este aceea de a însufleși scena prin jocul său, capacitatea lui de a reacționa față de ceilalți actori și de public.

Cuvinte cheie: Yoshi Oida, Peter Brook, tehnici actorie, teatrul japonez, arta teatrului

Scena este locul unde totul se reia de la capăt. Nimic nu e permanent. Totul este „aici și acum” și, în același timp, totul trece. Dar ceea ce rămâne este, așa cum mărturisește și Peter Brook în *Spațiul gol*, imaginea centrală a spectacolului, silueta lui, o umbră care reprezintă esența a ceea ce el avea de spus. Regizor și teoretician apreciat, cu o viziune ce a devenit punct de referință în spectacologia contemporană, Peter Brook a adus importante contribuții la revitalizarea artei teatrului, experimentând modalități artistice care să ofere actorului calea sigură pentru interpretarea și adaptarea textului dramatic. Preocupat, mai ales, de modul în care teatrul contemporan se poate transforma, pentru a putea stabili noi relații între regizori, actori și public, Brook devine adeptul unui teatru „viu”, pentru care au militat, la rândul lor, Stanislavski, Meyerhold, Brecht, etc. Regizorul englez, împreună cu un grup

* Teatrul Dramatic „Fani Tardini” Galați - actriță; Universitatea de Arte „George Enescu” Iași - doctorand, cadru didactic asociat

de actori, regizori și dramaturgi, înființează în 1969 la Paris, **Centrul Internațional de Creație Teatrală**, unde se experimentează forme și modalități teatrale originale. Brook cultivă o estetică a apropierei între public și actori, studiind, totodată, felul în care limbajul este el însuși expresiv pentru emoții, prima măsură fiind aceea de a lucra cu sunete și silabe ce nu și-au fixat un înțeles, dar care să poată fi dezvoltate și controlate. Să fii actor înseamnă să-ți cultivi propria ființă, căci această ființă se vede în creație, spune adesea Brook. Folosind distribuții planetare (în *Mahabharata*, spre exemplu, îi folosește, cu precădere, pe cei patru actori, stâlpi ai trupei, Bruce Myers, Yoshi Oida, Maurice Bénichou, Alain Maratrat, la fel și în *Adunarea Păsărilor*, actori aparținători ai mai multor culturi), Brook urmărește la interpreți o puritate ce apare când aceștia „se deschid”. Dacă este întrebat ce caută la un actor, regizorului îi place să răspundă printr-un joc de cuvinte: *heart and hard*. Suflet și îndrăzneală, cu ajutorul cărora se poate întâmpla orice, atât în viață cât și în teatru.

Instruit în teatrul tradițional Noh, actorul Yoshi Oida, „unicul”, la vârsta de aproximativ 40 de ani, a părăsit Japonia pentru a debarca la Paris, deși nu cunoștea nicio limbă europeană. Ceea ce l-a determinat să facă acest pas a fost întâlnirea cu regizorul Peter Brook, ale cărui idei cu privire la teatru îi păreau noi și provocatoare. În timp, a devenit o forță majoră a Centrului Internațional de Creație Teatrală și unul dintre preferații lui Brook, participând la majoritatea producțiilor acestuia, precum: *Neamul IK*, *Adunarea Păsărilor*, *Mahabharata*, *The Man Who Mistook His Wife for a hat*. A regizat spectacole, a jucat în filme și a condus ateliere pentru actori peste tot în lume, influențat fiind de teatrul clasic japonez, unde spectacolul este construit din exterior, actorul învățând mișcările piesei ca și când ar fi o coregrafie. În acest spectacol, fiecare pas, fiecare gest emoțional, fiecare întoarcere a capului sunt fixate prin tradiție. De asemenea, intonațiile vocale foarte exacte sunt prescrise și trebuie să fie învățate ca parte a scenariului. Aceste forme fizice și vocale poartă denumirea de *kata*. Un tânăr actor trebuie să își imite în totalitate maestrul, pentru a învăța *kata* oricărui rol. Există două stiluri principale în teatrul japonez: Noh și Kabuki, care au apărut cu câteva secole în urmă, păstrându-și puterea de seducție până în prezent. Chiar dacă își reflectă originile istorice, aceste stiluri nu sunt reproduceri ale unei tradiții pierdute, sunt forme teatrale vii, care se bucură încă de succes. „Teatrul Kabuki a apărut în secolul al XVII-lea și, la fel și pentru teatrul Noh (al cărui discipol este Yoshi Oida) în prezentarea lor se folosesc dansul, cântul, muzica și costumele splendide. Cu toate acestea spre deosebire de teatrul Noh, obiectivul stilului Kabuki este să creeze un spectacol însuflețit, care să uimească publicul. Textul pune accente pe evenimente dramatice și sentimentale. [...] Evenimente șocante, frumusețe erotică, teroare, durere și pierdere, tuturor acestora li se dă o formă prin

măiestria supremă a actorului. Iar măiestria este afișată în așa fel încât să câștige admirația publicului. În acest fel abordarea este foarte diferită față de cea a teatrului Noh. Îndepărtându-se de subtilitatea și sugestia indirectă a sentimentului, folosite în teatrul Noh, piesele Kabuki sunt create pentru a etala abilități, iscusință fizică, vocală și emoțională a actorilor.”²²

Teatrul Noh aduce în scenă experiențe universale și necesită un nivel diferit de implicare față de majoritatea formelor teatrale occidentale. Aici, actorul se concentrează strict la ceea ce trebuia să facă cu corpul său. Motikiyo Zeami (1363-1443) este cel care a dat naștere teatrului Noh. „Acesta a îmbinat două stiluri interpretative mai vechi *Sarugaku* și *Dengaku*. *Sarugaku*, semnificând literar „muzica maimuței” era o formă de divertisment popular, utilizând șiretlicuri, comedie și acrobații. *Dengaku*, „cântece câmpenești” își avea originile în cântecele și dansurile realizate ca parte a ritualului agricol. Pe măsură ce această formă artistică își făcea apariția, Zeami i-a rafinat subiectul, stilul prezentării și tehnicile interpretării. Pentru a-și transmite concepțiile următoarelor generații de actori, a scris o serie de tratate. Acestea au fost transmise mai departe în secret, între familiile teatrului Noh. Abia în 1908, atunci când o colecție a acestor scrieri a apărut accidental într-un anticariat, informația a devenit accesibilă publicului larg. Deși tratatele lui Zeami au fost scrise cu sute de ani în urmă ideile lui sunt fascinante și încă actuale pentru actorii moderni (și occidentali).”²³

Actoria nu funcționează ca o meserie separată, în formele teatrale japoneze, unde orice spectacol este fie „dans”, fie „cânt”, fie „vorbit”. Suma acestor abilități este ceea ce noi numim „actorul total”. Aceasta este, într-o oarecare măsură, și o reflectare a naturii teatrului japonez tradițional, care e un fel de „teatru total”. Unui actor din Japonia i se cere să fie capabil să utilizeze o gamă mai largă de expresii vocale și fizice decât unui actor occidental, iar termenul „dans” i se asociază. În teatrul japonez, dansul este mișcare pură, dar și expresia vizuală a personajului, a relației sau emoției, a situației. Tocmai de aceea, pentru a diversifica „pregătirea” actorului, în cadrul exercițiilor practicate în Centrul său, Brook combină exercițiile verbale cu cele fizice, sub influența acestor tehnici orientale, avându-l ca principal „maestru” pe Yoshi Oida. Actorul a transpus în teorie ceea ce ani de zile a experimentat în practică, atât din țara natală cât și în cea din întreaga lume, în cartea *Actorul invizibil*, unde a încercat să surprindă esența a ceea ce numim „actorie”: „Pentru mine, actoria nu constă în etalarea propriei prezențe sau a tehnicii proprii. Este, mai degrabă, o dezvăluire prin

²² Yoshi Oida și Lorna Marshall, *Actorul invizibil*, traducere de Maria Teszler, Oradea, Editura ArtSpect, 2009, p. 13.

²³ *Idem*, p.51.

interpretare a unui «lucru diferit», ceva cu care publicul nu se întâlnește în viața de zi cu zi. Actorul îi explică. Nu-l face vizibil la nivel fizic, dar, prin implicarea imaginației privitorului, acel „altceva” va apărea în mintea lui sau a ei. Pentru ca acest lucru să se întâmple, publicul nu trebuie să fie conștient cătuși de puțin de ce anume face actorul. Publicul trebuie să fie capabil să uite de actor. Actorul trebuie să dispară. [...] Costumele, perucile, machiajul și măștile nu sunt suficiente pentru a ajunge la acel nivel de dispariție. [...] Actorii trebuie să muncească intens pentru a se dezvolta fizic, nu doar pentru a câștiga abilități care pot fi etalate în fața publicului, ci și pentru a fi capabili să dispară.”²⁴

Munca unui actor, în viziunea lui Yoshi Oida, este aceea de a însufleți scena prin jocul său. Dacă acest lucru se petrece, publicul pătrunde în lumea creată în scenă, care devine locul tuturor posibilităților, însuflețite de către actor. Astfel pregătirea, antrenamentul implică faptul că activitatea care urmează pregătirii este în fond cea mai importantă. Primul lucru pe care un actor trebuie să îl învețe este „geografia corpului”, care nu înseamnă doar simpla efectuare de exerciții sau deprinderea unor tipuri noi și interesante de mișcare, ci presupune, mai ales, o conștiință activă, el fiind prezent cu toată ființa lui. Corpul este un „obiect” care poate deveni răsunător și plin de semnificații. În timp ce își antrenează trupul, actorul trebuie să aibă în vedere că antrenează „corpul actorului”, care este „mai mare” și mai rezonant decât „corpul zilnic”. Interpreții își consideră corpurile, de cele mai multe ori, drept „sinele” lor, dar ei trebuie să țină cont atât de minte, cât și de ființa lor interioară. Unei flori, pentru a crește, trebuie să îi fie udate rădăcinile și susținută tulpina. În mod similar, dacă actorul își dorește un corp expresiv și o prezență scenică puternică, trebuie să își îngrijească sinele interior. Dacă interiorul nu este „hrănit” corespunzător, nicio gesticulație grațioasă, tehnică vocală extraordinară, costume elegante sau machiaj nu îi vor fi singure de ajutor. „Capacitatea de a descoperi în permanență metode noi, notează Yoshi Oida în *Actorul invizibil*, de a însufleți interpretarea personală necesită o îndemânare cizelată și o conștientizare. Într-un fel există două elemente în interpretarea de calitate: măiestria tehnică și mișcarea liberă și degajată a minții. [...] Atât mintea, cât și măiestria tehnică a corpului sunt prezente în totalitate în momentul interpretării. În această situație ele se manifestă atât ca o expresie interioară, cât și ca o expresie exterioară. Echilibrarea mișcării interioare cu activitatea exterioară este o problemă delicată [...] Pe scenă când ți se cere să fii calm sau imobil, există o dinamică interioară imensă. Te „rotești” foarte rapid în interior. [...] Când începeți o acțiune fizică puternică sau violentă, trebuie să vă păstrați o undă de calm. [...] Chiar și atunci când interpretați o scenă de

²⁴ *Idem*, p. 19.

furie, aceasta ar trebui să pară lipsită de efort. E un paradox, o parte a interpretării este calmă, cealaltă este dinamică.”²⁵

Capacitatea interpretului de a reacționa față de ceilalți actori și public constituie esența muncii lui Oida. Acesta trebuie să fie capabil să răspundă impulsurilor interioare, dar trebuie să fie deschis și la acțiunile celorlalți, nu numai pentru a crea o relație profesională agreabilă, ci și pentru a reuși să relateze povestea, în orice moment al spectacolului, ca pe un întreg. De aceea, când Yoshi Oida predă, multe dintre exercițiile propuse de el sunt efectuate în pereche, niciun partener nu „conduce”, amândoi răspunzând la acțiunile celuilalt. De obicei acest lucru este realizat ca o conversație, un dialog fizic, vocal sau ca pe o combinație a acestora. Nivelul fundamental al interpretării la antrenamente este reprezentat de schimbul real între două persoane. Pe scenă, interpretarea este concentrată în schimbul esențial dintre personajul actorului și celelalte personaje, ca și în viața de zi cu zi, unde se realizează schimburi de cuvinte și acțiuni cu ceilalți, aceasta fiind realitatea umană care trebuie încorporată în interpretare. Povestea și / sau emoțiile devin vizibile pe scenă, tocmai prin acest schimb continuu de sunete și mișcări între interpreți. În teatrul Noh se spune că: „Trebuie să unești o mie de ochi”. Aceasta înseamnă că interpretarea trebuie să aibă același impact asupra tuturor privitorilor. Toată lumea ar trebui să aibă aceeași părere cu privire la ce vede. Pentru „a uni o mie de ochi” în teatrul de stil occidental, Brook susține că interpretarea unei piese trebuie să fie ca o povestire cu mai mulți oameni, care își împart diferitele responsabilități. Totodată, Oida îi antrenează pe actori și pentru ca aceștia să se simtă în permanență bine pe scenă, numai în acest fel publicul se poate „bucura” de spectacol, în ciuda posibilității de a vărsa șiroaie de lacrimi. Actorii trebuie să se „bucure” de relația lor cu ceilalți actori, chiar și atunci când personajele pe care le interpretează se detestă reciproc, doar astfel publicul găsește plăcere în a-i privi și a-i asculta. În fața spectatorilor, interpreții trebuie să găsească modalități de a face ca totul să pară credibil și natural, în ceea ce privește situația piesei.

Cuvintele trebuie să aibă sens din punct de vedere logic și emoțional, de aceea, în timpul repetițiilor, actorii descifrează originile psihologice ale personajului sau ale scenei. În Japonia lui Yoshi Oida există, în general, un singur narator pe scenă, care trebuie să fie conștient în permanență de public și care trebuie să își adapteze interpretarea în funcție de spectatori, pentru a menține povestea vie și surprinzătoare. El este cel care controlează publicul. Într-un spectacol occidental, responsabilitatea narării poveștii este împărțită, de obicei, între mai mulți actori. Ori, pentru ca un actor să fie foarte bun trebuie să dezvolte un echilibru perfect între propria-i ființă și lumea

²⁵ *Idem*, pp.60-61.

exterioară. Trebuie să se concentreze asupra sa și a ceea ce face, dar, nu trebuie să uite nici de lumea din jurul său, să ajungă la o conștientizare care să se extindă dincolo de sine, un perfect echilibru între el și ceilalți. Pentru ca cei cu care lucrează să pătrundă esența acestei evidențe, Oida face analogie uneori cu artele marțiale, unde: „Țelul principal este protejarea de sine. Dacă ești într-o luptă, singura modalitate prin care te poți salva este să îți învingi oponentul. [...] Dacă, în timpul unui duel te gândești la supraviețuire, există șanse mici de câștig, deoarece te concentrezi la altceva decât la fluxul și refluxul luptei. În schimb, ar trebui să te concentrezi doar asupra relației cu oponentul tău, precum și asupra acțiunilor și reacțiilor simple. [...] Dacă, pe lângă acest lucru, te gândești la faptul că vrei să supraviețuiești, nu vei reuși să descoperi acest tip de concentrare. Secretul este simplu: Poți să câștigi doar atunci când ești pregătit să mori. Lucrurile stau la fel și în teatru. Mulți dintre noi devenim actori pentru că vrem să avem succes, sau pentru că avem nevoie de aplauzele publicului. Dacă însă vrei să primești aplauze, trebuie să renunți la ideea de a le primi. Acest lucru este extrem de dificil de realizat, deoarece dorința de aplauze face parte din meseria de actor.”²⁶

Oida remarcă deseori importanța primului moment al unui spectacol. Regizorul trece prin multiple frământări până descoperă cel mai potrivit mod de începere a spectacolului. Și pentru un actor dificultatea ține de prima intrare în scenă, de primul contact cu publicul, pentru că acesta este adevărata lui oglindă. Repetițiile constituie doar pregătirea ce permite descoperirea felului în care va fi interpretat personajul, dar publicul „îi spune” actorului cum să joace. De aceea sarcina unui actor nu este de a demonstra ce poate să facă, ci de a transporta publicul într-un alt timp și spațiu, într-un loc pe care nu îl întâlnește în viața de zi cu zi. Pentru a-i convinge de toate acestea pe cei cu care lucrează, Yoshi Oida apelează câteodată la sugestivă pildă a maestrului Zen care: „A asemănat odată ființele umane cu niște marionete susținute de sfori. În momentele nașterii și morții, aceste sfori sunt întinse sau retrase în mod brusc. Atunci când oamenii mor, a spus el, sfoara este tăiată și cu un singur sunet, marioneta cade. Situația este identică pentru actorii care interpretează pe scenă. Ești o marionetă suspendată și manipulată de „sforile” propriei minți. Dacă publicul vede „sforile”, spectacolul nu este interesant. Deși trebuie să se mențină un nivel puternic de concentrare mereu, deopotrivă în timpul acțiunii și în timpul nemișcării, acest lucru nu trebuie să fie vizibil niciodată. Publicul nu trebuie să vadă actorul concentrându-se. Pe de altă parte, dacă nivelul de concentrare oscilează e ca și cum sforile marionetei au fost slăbite. Acțiunile devin superficiale, iar publicul devine constient de faptul că privește o marionetă, nefiind convins că se uită la o ființă umană reală. [...] Când

²⁶ *Idem*, p.101.

„firul” rămâne întins, dar invizibil, spectacolul va fi veridic și nemecanic: absolut însuflețit.”²⁷

Bibliografie:

- Banu, George, *Peter Brook. Spre teatrul formelor simple*, versiunea în limba română Delia Voicu, Iași, Editura Polirom; UNITEXT, 2005.
- Brook, Peter, *Spațiul gol*, București, Editura UNITEXT, 1999.
- Cîntec, Oltița, *Estetica impurului. Sincretismul în arta spectacolului postbelic*, Iași, Princeps Edit, 2005.
- Cristea, Mircea, *Teatrul experimental contemporan. Curente, tendințe, orientări*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1996.
- Oida, Yoshi și Marshall, Lorna, *Actorul invizibil*, traducere de Maria Teszler, Oradea, Editura ArtSpect, 2009.

²⁷ *Idem*, p. 38.

COLOCVII TEATRALE

Diego Fabri – autorul cel mai reprezentativ al teatrului de inspirație catolică

Svetlana TÂRȚĂU*

Rezumat: Dramaturgul Diego Fabbri a contribuit, în mod deosebit, la dezvoltarea teatrului italian în a doua jumătate a secolului XX, care a tratat cu metode demonstrative problematicile catolice, contribuind astfel la crearea unui gen teatral, care n-a existat înainte – teatrul de inspirație catolică. Drama *Processo a Jesu* reprezintă un moment important în evoluția operei lui Diego Fabbri, prin preluarea tehnicii procesuale: tribunalul, judecătoria, martorii. Textul reprezintă o categorie formală relativă în desfășurarea narativă a faptelor, a condamnării personajului, care simbolizează valența negativă, Răul. Utilizând anumite expediente ale teatrului narativ și epic, autorul naturalizează tehnicile prin imitația procesuală. Observăm cum angajamentul creștin al autorului se îndreaptă spre două direcții diferite. Prima reflectă problema organizării bisericii catolice, mai bine zis conflictul dintre aspectul istoric instituțional și aspectul metaistoric, supranatural. A doua dezvoltă problema perechii, punând în evidență slăbiciunile și crizele acesteia. Evanghelia reprezintă fundalul întregii opere, drama personajelor fiind actualizată, ea se concretizează și se realizează în povestirile cotidiene ale oamenilor.

Cuvinte cheie: Diego Fabbri – dramaturgie, influențe pirandelliene, inspirație catolică.

Diego Fabbri a mărturisit despre teatrul său: „de câte ori eram întrebat, care autori au influențat cel mai mult teatrul meu, de obicei, răspundeam: Ibsen, Cehov, Pirandello... Dacă aș fi dorit să fiu și mai sincer... ar fi trebuit să răspund: Platon, S. Agostino, Pascal, Manzoni, Dostoievski... Acești autori au inspirat aspectele cele mai esențiale din opera mea. Afirm aceste lucruri, nu pentru că aș considera neînsemnată structura și tehnica lucrării teatrale - toate acestea au reprezentat pentru mine ceva natural, spontan, aproape gratuit... Dar întotdeauna, m-a neliniștit destinul și originea personajelor. Sunt oare vinovate sau nevinovate?... Tocmai din acest motiv, operele mele reprezintă «proces»”²⁸.

Pentru Fabbri temele morale sunt fundamentale, în schimb, forma și stilul nu constituie o preocupare determinantă. În opera sa, există două

* Professor universitar doctor, Decan al Facultății de Teatru, Film și Dans, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova

²⁸ Diego Fabbri., *I demoni*, Vallecchi, Firenze, 1961, p. 13-14.

variante umane: omul, plin de orgoliu și omul, plin de dragoste. Tematica dragostei nu apare însă chiar de la începutul unei opere. În schimb, orgoliul este prezent mai mult în faza inițială, ca un motiv de confruntare. Producția lui Fabbri urmează, la început, formula lui Betti, adică aceea că ”suntem toți niște oameni nenorociți”.

Teatrul lui Fabbri este bazat pe o implantare scenică foarte solidă, dar rămâne, totuși, un teatru de idei și un teatru care vrea să demonstreze niște teze. Opera lui Fabbri tinde spre a cerceta și nu spre a demonstra.

Totodată, Fabbri a adus o contribuție foarte importantă la dramaturgia care tratează problematicile catolice, și rămâne destul de stabilă și dogmatică în metodele ei demonstrative. Teatrul lui Fabbri stimulează interesul spectatorului prin niște situații raportate la capacitățile și libertatea acelor care urmăresc piesa. Aici, lecția și influența lui Pirandello sunt evidente.

Influențele însă trebuie căutate într-o zonă mult mai vastă decât cea italiană și, în primul rând, la unii scriitori francezi, ca Mauriac și Bernanos, Gabriel Marcel și Paul Claudel.

Categoria comediilor de familie a fost sugerată de însuși autorul. Așadar, în comedia *Inquisizione* (Inchiziția) sunt examinate problemele vocaționale ale unui cuplu, în *Rancore* (Ranchiuna), scrisă înainte de *Inquisizione* (Inchiziția), este analizată criza unei familii, provocată de adulterul soției, iar *Il deliro* (Delirul) prezintă aceleași probleme văzute în raport cu adulterul comis de soț. Ultimele două texte pot fi considerate o critică împotriva conformismului organizațiilor catolice laice și a membrilor lor, situația adulterului fiind văzută de autor cu o valență pozitivă.

Aceeași tematică au piesele *Divertimento* (Distracția) și *Trio*. Copiii se îndepărtează pe neașteptate de părinți, fapt care-i face angoasați din cauza acestei despărțiri, aceștea fiind obișnuiți să-și considere întotdeauna copiii lor încă mici.

În același grup de piese, poate înscrisă și *Non e per scerzo que ti ho amato* (Nu te-am iubit în glumă), care ar putea fi construită pe tema schimbului de perechi, așa cum rezultă din titlul ei, tema centrală este alta: aceea a dragostei și a unei concepții creștine despre viață.

Piesa *Rancone* (Ranqiuna) din 1948 este prima din itinerarul comediilor de familie.

Ea deschide disputa polemică dintre idealism și naturalism, dintre creatura superioară (bărbatul) și ființa inferioară și superficială (femeia). Pe de o parte este Renato, profesorul ce susține necesitatea respectării moravurilor, pe de altă parte soția, Linda, și mama acestuia.

Citind piesa, putem asista la o așa numită luptă a sexelor, o luptă între persoane care au naturi diferite, ce semnifică mai mult decât caractere diferite. Renato, la urma urmelor, își mărturisește slăbiciunile și păcatul lui cel suprem: orgoliul, îngâmfarea. Din piesă, iese la suprafață soluția găsită de

COLOCVII TEATRALE

Ugo Betti, adică: Sunt toți niște bieți oameni. Nu am putea spune că lucrarea susține o atitudine generică de milă pentru toată lumea, mai degrabă vrea să sugereze ideea imposibilității de a rezolva problema. Soțul și soția se uită unul la altul, stând fermi pe pozițiile lor. Tăcerea reprezintă dificultatea unei înțelegeri, unei împăcări, cu toate că în urechile lor a pătruns cuvântul de speranță, șoptit de Don Anselmo. Morala piesei spune că nu te poți aștepta la prea multe - la coerența morală a oamenilor: viața nu poate fi stăpânită, ea este cea care stăpânește omul. Oamenii nu sunt niște îngeri, trebuie să-i acceptăm așa cum sunt: cu păcatele și slăbiciunile lor. Proba dragostei constă în voința de a accepta realitatea.

Processo di famiglia (Proces de familie) atrage atenția spectatorului prin problemele acute pe care le tratează și prin abilitatea de a confrunta tematicile. Spectacolul posedă o puternică tensiune dramatică, care nu este atenuată de intențiile didascalice și demonstrative.

Processo di famiglia (Proces de familie) privește problemele unei familii, mai exact problemele a trei familii, în raport cu copiii lor: situația unui copil înfiat; regretele și revendicările unei femei care își vrea înapoi copilul ei natural, părăsit cândva; revelarea paternității unui bărbat care nu știa despre existența copilului și care găsește în el motivul pentru a depăși o atitudine sceptică și nihilistă față de viață. Piesa nu tratează problemele copiilor, ci problemele părinților, vorbind despre sentimentele și datoriile acestora, cu alte cuvinte, despre cuplu și responsabilitățile sale.

Problema este aceea a unei familii fără copii care își dorește să înfieze unul. Riscul că acest copil va afla, mai devreme sau mai târziu, că nu este copilul adevărat al părinților adoptivi pare evident.

Structura dramei o caracterizează două aspecte: a) tendința textului de a crea niște simboluri care se potrivesc cu numele protagoniștilor (Isolina - femeie sterilă, sau Abele - victimă); b) structura narativă oferă în dialogurile și în scenele de ansamblu puncte diferite de vedere expuse una după alta, așa cum se întâmplă într-un proces adevărat. Purtătorul de cuvânt al autorului este soțul Isolinei, cu sarcina de a focaliza textul în totalitatea lui, adică de a exprima o condamnare categorică a egoismului.

Fabbri a contribuit la crearea, în Italia, a unui gen teatral care nu existase până atunci: teatrul de inspirație religioasă creștină.

Prezentarea dramei *Processo a Jesu* (Procesul lui Isus), în 1955, reprezintă o dată importantă în relație cu evoluția operei lui Fabbri

Noul spectacol preia tehnica procesuală: tribunalul, judecătoria, martorii. *Processo a Jesu* (Procesul lui Isus) folosește un cadru, gen tribunal Russel (un tribunal informal), prezidat de filozoful englez Bertrand Russel, care a judecat crimele de război comise de americani în Vietnam. *Processo Caramazov* (Procesul Karamazov), doi ani mai târziu, va formaliza și mai mult tehnica procesuală, din punct de vedere juridic. Fabbri va fi ajutat de

faptul că, în cazul din urmă, circumstanțele procesuale amintesc de celebrul roman al lui Dostoievski.

Textul reprezintă, în primul rând, o categorie formală relativă prin descrierea narativă a faptelor și a condamnării personajului, care simbolizează valența negativă, răul. Pe de altă parte, piesa reprezintă o sugestie care vine din lumea juridică (să nu uităm că Fabbri este licențiat în drept), și s-ar putea și din... *Ispezione* (Inspecția) sau *Corruzione a Palazzo di Giustizia* (Corupție la Palatul Justiției) a lui Ugo Betti. *Processo a Jesu* (Procesul lui Isus) reprezintă ocazia pentru utilizarea unor expediente ale teatrului narativ și epic, de la care autorul adaptează tehnicile prin imitația procesului. Se vede imediat că Fabbri face niște sugestii, legate de reformele teatrale ale lui Pirandello și ale lui Brecht, reutilizând tehnicile elaborate de acești autori, cu finalități proprii, acelea sugerate de viziunea dramaturgului despre lume. Succesul piesei este, totuși, legat și de un alt factor mai puțin tehnic, care rezultă din inspirația și aspirația catolică a teatrului lui Fabbri. Aici, pentru prima dată, el încearcă o teatralizare a Evangheliei prin reinterpretarea textului sfânt, direct legată de concepția tragediei istorice (ca la Alessandro Manzoni și la Vittorio Alfieri).

Transpunerea generală a dramei se bucură de tehnica teatrului în teatru. Textul propune o seară în care, într-un teatru se va intenta un proces lui Isus. Un grup de judecători evrei propune publicului să reparcurgă, prin mărturisirea evanghelică și talmudică, itinerariul pe care l-a parcurs Isus până la Calvar, pentru a vedea dacă, în baza legii iudaice, se poate vorbi despre o condamnare dreaptă sau nedreaptă.

Publicul este chemat, de la bun început, să intervină, pentru că lipsește un judecător, și acesta poate fi ales dintre spectatori.

Urmează audierea martorilor, care, în realitate, sunt trupe de actori ce joacă după un anumit subiect, fiecare încercând să reconstituie stările sufletești presupuse ale personajelor evanghelice. Unul după altul, apar, cu trăsături foarte omenеști, Caifaa, Pilat, apostolii Petru și Ioan, în conflict cu Iuda, Iosif, Maria și Magdalena. Totodată, în timpul pauzei, sunt prezentate dramele de familie ale judecătorilor. Sara se simte apăsată de remușcări, pentru că și-a înșelat soțul, care a murit, nici Daniela și Davide nu reușesc să se abțină de a face legătura între problemele procesului și acelea personale. Afirmatia Sarei: Totul este un fapt personal constituie cuvântul-cheie al textului. Procesul merge spre final, adică spre cunoscuta concluzie: condamnarea lui Isus. Dar în subiect apare un moment de cotitură: dezbaterea trece treptat din scenă în sală. Spectatorii se simt datori să-l apere pe Isus, jucând rolul unor personaje secundare din Evanghelie. Astfel, se relevă credința creștină, care-și are sălașul în adâncimea inimilor credincioșilor, chiar și în cele mai frivole. Judecătorii rămân mirați, deoarece nu credeau că fenomenul religios poate fi atât de profund. Isus este achitat.

În concluzie, am putea zice că procedeul teatrul în teatru se bazează pe grupări de personaje: membrii familiei de evrei (judecătorii); actorii care reprezintă personajele principale din Evanghelie; actorii - spectatori. Fabbri crează o serie de corespondențe care asigură unitatea ansamblului narativ al operei dramatice.

Din punct de vedere stilistic, textul poate fi împărțit în două faze ale dezvoltării procesului, care au caracter de dialog și de explicație. În schimb, atunci când personajele (opozanții sau apărătorii lui Hristos) își exprimă convingerile, devine clar că textul se împarte în mai multe părți, care reflectă obiectivul cercetării interioare a personajelor. Cu alte cuvinte, ele se frământă, sapă în sufletul lor, caută în adâncul cugetului, dorind să găsească cuvântul exact, potrivit și hotărâtor.

Succesul internațional al dramei, care a ajuns până în Suedia și Africa, se datorează complexității textului, eficacității narative, ce constă în capacitatea de a implica publicul, dar și cititorul. Fabbri folosește elementele emoționale ale limbajului, considerate de el element esențial în relația cu Hristos.

După doisprezece ani de la apariția dramei *Processo a Jesu*, Fabbri a încercat să reprezinte din nou Evanghelia pe scenă printr-o altă operă - *L'avvenimento* (Evenimentul). Aici, un grup de muncitori modești fără antecedente penale, s-au gândit să dea o lovitură, furând tezaurul unei biserici. Planul este pregătit cu ajutorul unui profesionist – șeful unei bande, care fiind singurul urmărit de poliție, după o spargere, urma să se întoarcă în Franța, de unde venise. Furtul se desfășoară într-o biserică, datorită faptului că unul din bandă este un ex-seminarist, poreclit episcopul. Însă lovitura n-a mers atât de bine cum și-o plănuiseră hoții. Șeful lor și un călugăr, racolat de aceștia, fură răniți.

Preferința lui Fabbri pentru romanele polițiste crează două planuri narative: cel ocazional, pretextual, contemporan și cel exemplar. În ansamblu, aceste două planuri dau naștere la o lungă reconstituire a evenimentului cel mai mare: întruchiparea credinței pentru Hristos într-un grup de indivizi, care, la început, fuseseră niște răufăcători, îndepărtați de cele sfinte, precum și de orice probleme spirituale.

A ne întreba, dacă Fabbri a fost sau nu fidel textului Evangheliei, înseamnă a pune o problemă falsă. Textul are un caracter literar, fantezist, virtual. Faptele povestite au o anvergură metaistorică și, prin urmare, sunt adaptate într-un context cu totul diferit, putând să ajungă la o parodie blasfemiatoare.

Deci, putem spune că structura piesei constă din două părți: narativă - evanghelică (partea metaistorică), și de roman polițist (partea istorică). Există și o a treia parte care rezultă din totalitatea piesei: critica adresată instituțiilor bisericii catolice. De pildă, Fabbri subliniază importanța rolului

pe care ar trebui să-l aibă femeile în instituțiile bisericești, un rol care ar urma, după Fabbri, să fie extins și dezvoltat. Este necesar de menționat că acest text a fost scris după doi ani de la încheierea lucrărilor Consiliului Vaticanului, care a realizat reforma cea mai importantă bisericii catolice din epoca contemporană.

Fabbri avea convingerea că forța credinței este aceea care neutralizează dubiile și atitudinile nepăsătoare față de religie și de valorile ei. Instituțiile clericale însă încearcă să ignore, să ascundă scepticismul oamenilor. Fabbri luptă împotriva acestui fenomen, în numele credinței, dar are și o atitudine foarte critică față de instituțiile catolice.

Dragostea sfântă bazată pe principiile Evangheliei, dragostea până la moarte, dragostea și moartea, întreaga fenomenologie legată de iubire însoțește plenar teatrul lui Fabbri, se îmbogățește cu elemente noi, dovedind că această temă centrală este inepuizabilă, pentru că totul este dragoste... Fabbri exprimă aceste idei în diferite maniere: dramă de familie, proces, luptă, toate mijloacele fiind utilizate pentru a exprima această bogăție tematică în formele cele mai variate.

Structura limbajului, articularea și segmentarea scenelor, cu alte cuvinte, instrumentele meseriei, ar putea să ne facă să ne gândim că Fabbri este, pur și simplu, un autor de comedii de mare abilitate tehnică. Un lucru însă este cert - Fabbri reprezintă un om de teatru înnăscut iar abilitatea lui este un talent natural, așa cum a demonstrat-o chiar el. Probele acestei afirmații le găsim chiar în primele lucrări, în care temele și motivele, un pic uzate și încă nesprizinate de profunzime psihologică, sunt totuși dezvoltate cu un limbaj foarte clar, ritmat și cu o tehnică matură.

Fabbri vorbește într-o manieră directă, dar care nu are caracter imperativ, impetuos. Autorul nu simte necesitatea de a se grăbi, piesele lui îți dau impresia că se dezvoltă în baza unui proces de reflectare. Autorul observă un anumit fapt, îl studiază, analizează cauzele și efectele lui și, după aceea, adaugă, încetul cu încetul, diferite nuanțe motive și le perfecționează. Dramaturgul este un fantezist și uneori se pare că vorbele abundă în textele sale dramatice.

Notele explicative în traducerea textului dramatic

Ana-Magdalena PETRARU*

Rezumat: Lucrarea de față se dorește a fi o prezentare detaliată a notelor explicative ale traducătorilor, a diferitelor forme pe care acestea le pot lua și a scopurilor pe care le servesc în textele dramatice. Vom ilustra aceste aspecte prin analiza notelor explicative din traduceri a două piese shakespeariene. Prima analiză îi aparține lui Juan Zaro (1999) și a fost efectuată asupra primei traduceri în spaniolă a lui *Hamlet* din secolul al XVIII-lea. Astfel, vom arăta cum notele, cel mai adesea, interpretează greșit intențiile shakespeariene, urmând tradiția franceză a frumoaselor infidele. A doua analiză se referă la o traducere contemporană în franceză a piesei *Troilus și Cresida* și îi aparține lui Jacqueline Henry (2000) ce încearcă să facă o distincție între notele comentarii din edițiile savante și notele din edițiile generale pe care le numește “adevărate” note ale traducătorului. Propria noastră analiză amănunțită a funcțiilor notelor din textul dramatic va fi aplicată *Furtunei* de Shakespeare pentru a oferi o perspectivă autohtonă asupra problemei.

Cuvinte cheie: traducerea textului dramatic, ediție savantă, notă explicativă, frumoase infidele, aluzia în traducere.

Introducere

Textul dramatic reprezintă un gen special când vine vorba de traducere căci dihotomia dintre dramă ca literatură, pe de o parte și ca script pentru a fi jucat pe scenă, pe de altă parte trebuie avute în vedere. Această relație este una complexă pentru că ceea ce se dorește este nu numai decodarea semnificațiilor din textul original, cât și recodarea lor într-un sistem de semne diferit care, la rândul său, va trebui decodat de publicul țintă. Traducătorul textului dramatic trebuie, așadar, să privească problema dintr-o dublă perspectivă, dezideratul este ca el să fie un “traducător multiplu” deoarece textul în teatru este un fel de “pre-text”, o ipoteză a unui text care nu se poate cristaliza nicicând în formă finală așa cum un text aparținând altui gen o poate face²⁹. Trebuie să explicăm modul în care sensurile implicite din cuvintele rostite pe scenă și puternic impregnate în text sunt produse înainte de a ne implica în procesul de traducere.

* Doctor în Filologie, Cadru didactic asociat Limba Engleză, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași.

²⁹ Petronese Franco, Gaby “The Hidden Text: Problems of Translation in As You Like It”, *Palimpsestes no. 1: Traduire le dialogue, Traduire les textes de théâtre*, 1987, p. 73.

Textele dramatice trebuie să fie descrise ca texte concepute pentru a fi puse în scenă, ca semne-sisteme verbale dominante care conduc și înglobează alte semne-structuri dramatice, de unde și *potențialul teatral* (PT), adică relația semiotică între semnele verbale, non-verbale și structurile actului pe scenă. Într-un text dramatic această relație semiotică este deja prezentă la nivel de concept într-o anumită măsură, prin intermediul codurilor teatrale date și a normelor, însă trebuie înțeleasă și investigată ca sistem deosebit din punct de vedere diacronic și creator de sensuri. Potențialul teatral este capacitatea textelor dramatice de a genera și implica diverse semne teatrale în mod pertinent când sunt jucate pe scenă³⁰.

Problema în traducere ca transformare interlingvistică a textului dramatic este crearea de structuri în limba țintă care să evoce și să ofere integrarea semnelor teatrale non-verbale în punerea în scenă. În ceea ce privește traducerea, există autori care se canalizează pe structurile lingvistice ale textului ca potențial de comunicare teatrală³¹.

Foarte important în textul dramatic și potențialul său teatral este de a oferi și reține sensurile potențiale și ambiguitatea în traducere, ceea ce se aplică structurilor cu aceeași valoare și expresie semantică în limba țintă, iar traducătorul ar trebui să se considere norocos dacă așa stau lucrurile. Problema sa este nu numai de a le reține și transpune în limba țintă, dar, înainte de toate, de a le recunoaște și selecta. Diversele transformări ale textului – de interpretare, interlingvistice (de traducere), intersemiotice (teatrale) – se bazează pe astfel de dominante estetice. În funcție de locul în care se află la nivelul structurilor textuale, ele pot face referire la o întreagă rețea de contexte și genera referințe semantice multiple și sensuri diferite. Cu cât este mai mare ambiguitatea textuală, cu atât crește și numărul de niveluri de sens care se pot crea și apoi selecta pentru punerea în scenă. Această contextualizare interpretativă multiplă are loc în textele narative și poezie, specifică textului dramatic fiind dubla referință permanentă a semnificatelor din două sisteme de comunicare, unul intern și altul extern pe care teatrul le oferă pe lângă alte contexte multiple.

1. Notele explicative ca „frumoase infidele”

Așa cum am menționat mai sus, prin intermediul primei traduceri în spaniolă a unei piese shakespeariene vom arăta cum sensurile implicite ale unui text dramatic sunt explicate prin paratext (în cazul nostru notele explicative de la

³⁰ Totzeva, Sophia “Realizing Theatrical Potential. The Dramatic Text in Performance and Translation”, *The Practices of Literary Translation. Constraints and Creativity*, edited by Jean Boase-Beier and Michael Holman, Manchester, St. Jerome Publishing, 1998, p. 81, *passim*.

³¹ Totzeva, Sophia, *op. cit.*, p. 82.

sfârșitul piesei și prefața). Mediul este traducerea în spaniolă din *Hamlet* a lui Leandro de Moratin efectuată între 1792 și 1794, amplu discutată de Zaro³² care este de părere că în acest caz mai special, în afară de justificarea și explicațiile pentru alegerile traducătorului, paratextul reflectă într-un mod neobișnuit tensiunile între deciziile lui Moratin ca traducător și convingerile sale teoretice despre conceptul de dramă.

Scopul notelor este unul “didactic”, ceea ce înseamnă că ele au fost menite să “ilustreze” și să “explice”, însă de fapt au fost folosite pentru a face comentarii despre un text dat și a exprima opinii pe această cale. Este exemplul unei traduceri neaculturate care aderă la codurile culturii sursă, originalitatea sa constând în faptul că traducătorul a avut oportunitatea să-și exprime dezacordul cu particularitățile textului sursă. Dezideratul său a fost de a “face cunoscut publicului spaniol una dintre cele mai de seamă piese ale teatrului englez (...) fără a încerca să adauge defecte sau să le ascundă pe cele existente”³³. În consecință, traducătorul realizează o traducere în proză remarcabilă cu numai două neajunsuri, secvențierea (introduce o nouă scenă de îndată ce apare un personaj) și adaptarea numelor personajelor (Claudio, Polonio, Horacio, Marcelo, Cornelio) și a locurilor. În acest scop traduce direct din engleză, însă admite că s-a inspirat și din traduceri franceze pe care le-a găsit înșelătoare din cauza caracterului lor neloial de “frumoase infidele” conforme cu tradiția franceză a secolelor XVII-XVIII.

Cititorul poate găsi argumente puternice pro și contra teatrului shakespearian în notele explicative ale traducătorului, fără frământările interioare ale lui Moratin pentru a nu-și lăsa impresiile să influențeze traducerea. Cu toate acestea, notele au fost modificate de-a lungul timpului. În ediția facsimil a *Hamletului* lui Moratin (1991), Juan Carlos Rodriguez compară prima versiune din 1798 cu cea din 1825, analizând schimbările scriitorului însuși. Douăzeci dintre notele originale au fost eliminate sau scurtate, iar unul dintre paratextele la prima ediție, *Viața lui Shakespeare* unde Moratin face o descriere a pieselor autorului elizabetan și comentarii, a fost omisă. Probabil că aceste schimbări au avut loc în urma percepției moratiniene a unei scene literare diferite pentru publicul țintă față de original.

Zaro³⁴ clasifică notele explicative potrivit conținutului acestora, împărțindu-le în diferite categorii:

³² Zaro, Juan J., “Moratin’s Translation of *Hamlet* (1798). A Study of Paratexts”, *The Practices of Literary Translation. Constraints and Creativity*, edited by Jean Boase-Beier and Michael Holman, Manchester, St. Jerome Publishing, 1998, p.125.

³³ Zaro, Juan J. *op. cit.*, p. 126.

³⁴ Zaro, Juan J. *op. cit.*, pp. 127-132.

1.1. Note despre termeni și expresii “nepotrivite sublimului tragic” în care Moratin critică mostre de limbaj pe care le consideră fie prea populare, fie prea vulgare pentru a fi incluse într-o tragedie serioasă așa cum reiese din exemplele de mai jos:

(Nota I-2) “Un șoarece n-a foșnit”³⁵. Aceasta este “o expresie foarte naturală pentru un soldat dar nepotrivită sublimului tragic” [comentariu făcut și de Voltaire în critica sa la *Hamlet*], atribuind prezența sa “ignoranței și pasiunii shakespeariene”³⁶.

(Nota I-21) “Grai gândurilor nu le da”³⁷. Pentru Moratin, “este un sfat foarte bun, dar n-are nimic de-a face cu fabula”³⁸.

Totuși critica sa se îndreaptă îndeosebi asupra comicului în amestec cu dimensiunea tragică în tragedie deși nu încearcă nicicum să omită sau să schimbe pe cele două, oferind doar justificarea existenței lor:

(Nota II-8) “Stăpâne-al meu și doamnă...”³⁹ Aici “Polonius încearcă să facă oamenii să râdă... Cei care atribuie amestecul dintre tragic și comic personajelor naționale specifice se înșeală cu toate că francezii știu mai bine când să plângă sau să râdă la nevoie căci ei au cultivat poezia dramatică cu mai multă pricepere”. Însă, într-o altă notă (II-9) îl admiră pe Polonius și trăsăturile sale comice de caracter și subliniază talentul dramaturgului Shakespeare “care ar fi trebuit să se nască într-o epocă guvernată de alte principii.”⁴⁰

De asemenea, mai critică și melanjul de proză și poezie în tragedie, una din marile greșeli shakespeariene: (nota II-10) “Uite, ce trist că versul devine deodată proză... de ce au avut loc aceste schimbări?”⁴¹

1.2. Note despre pertinenta unităților de timp, spațiu și acțiune

Cum unitățile de loc, timp și acțiune nu sunt respectate în *Hamlet*, Moratin critică atât ritmul lent, cât și lungimea excesivă a piesei cauzate de episoade irelevante, o pierdere de vreme după părerea sa:

(Nota III-4) “Recită tirada, rogu-te...”⁴² “Ce ritm lent! Ce s-a spus în cinci acte putea fi spus și în trei.”⁴³

³⁵ Shakespeare, William, *Hamlet, Shakespeare. Opere complete*, vol. 5, București, Univers, 1986, p. 327.

³⁶ Zaro, Juan J. *op. cit.*, p. 127.

³⁷ Shakespeare, William, *Hamlet, Shakespeare. Opere complete*, vol. 5, București, Univers, 1986, p. 340.

³⁸ Zaro, Juan J. *op. cit.*, *ibidem*.

³⁹ Shakespeare, William, *Hamlet, Shakespeare. Opere complete*, vol. 5, București, Univers, 1986, p. 357.

⁴⁰ Zaro, Juan J. *op. cit.*, *ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Shakespeare, William, *Hamlet, Shakespeare. Opere complete*, vol. 5, București, Univers, 1986, p. 375.

⁴³ Zaro, Juan J. *op. cit.*, *ibidem*.

(Nota I-14) “Milord, aseară cred că l-am văzut”⁴⁴... “Piesa ar fi trebuit să înceapă aici. Ce urmează este inutil.”⁴⁵

În ceea ce privește unitatea de loc, marea vină a lui Shakespeare este că a fost vag în legătură cu locul unde se petrece acțiunea tragediei:

(Nota I-13) “Ce faci la Elsinore?”⁴⁶ “Până acum, nimeni nu a știut unde se petrece acțiunea.”⁴⁷

De asemenea, traducătorul indică unele încercări de a evita locații “neplăcute” în piesă care nu au avut succes din cauza culturii teatrale reduse a publicului englez din perioada respectivă:

(Nota V-1) “Poate fi îngropat creștinește...” “E ridicol. Garrick a încercat să suprimă această scenă dezgustătoare, fără folos.”⁴⁸

Însă scena care redă înmormântarea este cea mai vinovată, după Moratin, în special în purtarea personajelor:

(Nota V-7) “Scoate-ți degetele, lasă-mi gâtul...”⁴⁹ “Aici un print și un mare lord danez pot fi văzuți luptându-se într-un mormânt, stingherind un cadavru, luându-se de cap și gât și lovindu-se.” Restul notei, omise în ediția din 1825 conținea următoarele: “Dacă Shakespeare (potrivit unora) imita Natura, am putea spune că pe timpul său prinții călcau adesea în morminte, vorbeau cu groparii și se luptau cu lorzii. Shakespeare a imitat Natura adesea, cu mult succes; câteodată a copiat-o exact așa cum a fost, în alte dăți s-a lăsat pradă excesului imaginației sale febrile și libere, realizând ilustrări ideale și monstruoase care nu seamănă nimănui.” Scena duelului este, de asemenea, o greșală căci “acest mare masacru nu sporește efectul tragic, ci îl micșorează prin alungarea interesului, în loc de atragerea lui” (V-5)⁵⁰. Această ultimă scenă este numai culminarea unei serii de episoade prost construite în care personajele sunt irelevante sau nu-și au locul în piesă.

(Nota I-3) “Vine iar – privește!”⁵¹ “Dacă tragedia începe cu o fantomă, cum se va sfârși? De ce nu apare în fața lui Hamlet de la început și-și pierde vremea băgând spaima-n soldați?”⁵²

⁴⁴ Shakespeare, William, *Hamlet, Shakespeare. Opere complete*, vol. 5, București, Univers, 1986, p. 337.

⁴⁵ Zaro, Juan J. *op. cit.*, p. 128.

⁴⁶ Shakespeare, William, *Hamlet, Shakespeare. Opere complete*, vol. 5, București, Univers, 1986, p. 336.

⁴⁷ Zaro, Juan J. *op. cit.*, *ibidem*.

⁴⁸ Zaro, Juan J. *op. cit.*, *ibidem*.

⁴⁹ Shakespeare, William, *Hamlet, Shakespeare. Opere complete*, vol. 5, București, Univers, 1986, p. 420.

⁵⁰ Zaro, Juan J. *op. cit.*, *ibidem*.

⁵¹ Shakespeare, William, *Hamlet, Shakespeare. Opere complete*, vol. 5, București, Univers, 1986, p. 328.

⁵² Zaro, Juan J. *op. cit.*, *ibidem*.

1.3. Note despre absența rigorii și a verosimilului

În aceste note Moratin descrie modul în care acțiunea din piesa *Hamlet* are loc în vremuri demult apuse (3390-3370 BC), fiind reluată de Saxo Grammaticus în a sa *Historia Danica* publicată în 1514. Luând aceste explicații literal, traducătorul gafează cu privire la majoritatea referințelor contextuale și istorice din piesă:

(Nota I-5) Fortinbras al Norvegiei. “Un prinț închipuit.”⁵³

Aceste inconsecvențe nu sunt numai rezultatul erorilor spațiale și temporale, câteodată personajele având gesturi nepotrivite sau spunând lucruri necuvenite sau de necrezut pentru condiția lor:

(Nota I-7) “Tăblița... trebuie să scriu”⁵⁴. “Este incredibil cum într-un loc pustiu Hamlet ar putea să scrie noaptea într-o carte.”⁵⁵

1.4. Note despre Anglia și englezi

Moratin a început traducerea piesei în perioada când a fugit în Anglia de ororile revoluției franceze. A învățat engleza foarte repede, a citit multe cărți și a văzut multe piese. S-a simțit atras de Shakespeare, însă a respins normele teatrului englez care s-a dezvoltat independent de modelele adoptate pe continent. Notele includ referințe la cultura populară engleză, precum și divagații asupra temperamentului și caracterului poporului englez:

(Nota V-1) “Poate fi îngropat creștinește, la cimitir, cineva care-și caută mântuirea ridicându-și singur viața?”⁵⁶ “Englezii sunt mari iubitori de orori și glume prostești, discursuri filozofice, limbaj pompos, bătălii și înmormântări, vrăjitoare, strigoi, lupte, victorii, muzică, tortură și cadavre ceea ce-i o consolare mărunță pentru națiunile care n-au dat un Bacon sau un Newton.”⁵⁷

1.5. Note care fac proba admirației pentru Shakespeare

Moratin nu își poate ascunde admirația pentru Shakespeare, exprimată foarte clar într-un număr însemnat de note:

(Nota I-9) “– tinerețea orișicâtă/ I-ar fi singurătatea, se-ntărată.”⁵⁸ “Aceste pasaje și multe altele din piesă sunt impregnate de o doctrină importantă, substanțială, încât nu este nevoie să i se atragă atenția cititorului asupra acestor fapte.”⁵⁹

⁵³ Zaro, Juan J. *op. cit.*, p. 129.

⁵⁴ Shakespeare, William, *Hamlet, Shakespeare. Opere complete*, vol. 5, București, Univers, 1986, p. 348.

⁵⁵ Zaro, Juan J. *op. cit.*, *ibidem*.

⁵⁶ Shakespeare, William, *Hamlet, Shakespeare. Opere complete*, vol. 5, București, Univers, 1986, p. 414.

⁵⁷ Zaro, Juan J. *op. cit.*, p. 130.

⁵⁸ Shakespeare, William, *Hamlet, Shakespeare. Opere complete*, vol. 5, București, Univers, 1986, p. 340.

⁵⁹ Zaro, Juan J. *op. cit.*, *ibidem*.

(Nota I-25) “Dacă te-mbie, doamne către mare”⁶⁰ “Toate greșelile poetului pot fi, astfel, date uitării: aici talentul său triumfă...”⁶¹

1.6. Note despre traduceri mai vechi

Notele fac referire doar la traduceri în limba franceză.

(Nota I-31) “Ahaa! Aici erai, flăcău de treabă!”⁶² Se pare că traducătorul francez a omis expresiile colocviale și familiare, rescriindu-le într-un stil mai formal. De exemplu, “sobol bătrân” devine “strigoi invizibil” în franceză.

(Nota III-26) “Ar tăinu de un broscoi, motan...” “Traducătorul francez a omis transpunerea acestui paragraf”⁶³

Principalul scop al acestor note este să ajute cititorii în urmărirea firului narativ. Cu toate acestea traducătorul evaluează constant acțiunea deși acest lucru nu înseamnă că traducerea este afectată. Dimpotrivă: aceste note sunt incluse pentru a explica ceea ce cititorilor le-ar veni mai greu să înțeleagă având în vedere fidelitatea textului tradus față de original:

(Nota I-33) “Că, oricât de ciudată și neroadă/ mi-o fi purtarea uneori”⁶⁴ “Aici Hamlet anunță că intenționează să se prefacă nebun”⁶⁵

(Nota II-11) “Nu sunt nebun decât dinspre nord-nord-vest; când bate vântul dinspre sud, știu să deosebesc un uliu de-un bătlan”⁶⁶ “De acum înainte o parte dintre expresiile folosite de Hamlet sunt lipsite de sens, însă trebuie să ținem seama că se prefacă a fi nebun”⁶⁷

1.7. Note despre limbaj nepotrivit

Moratin este de părere că limbajul nepotrivit trebuie identificat și tradus în unele cazuri și omis în altele. Singurul pasaj omis este următorul: “Plăcut gând să te culci între picioare de fată mare.”⁶⁸ căci “l-ar putea ofensa pe cititor în modestia sa” (nota III-7). Traducătorul subliniază cum, în ciuda tuturor lucrurilor, Shakespeare “este cel mai decent și cast scriitor al timpului său” (nota II-13)⁶⁹, comparându-l cu alți contemporani.

⁶⁰ Shakespeare, William, *Hamlet, Shakespeare. Opere complete*, vol. 5, București, Univers, 1986, p. 344.

⁶¹ Zaro, Juan J. *op. cit.*, *ibidem*.

⁶² Shakespeare, William, *Hamlet, Shakespeare. Opere complete*, vol. 5, București, Univers, 1986, p. 349.

⁶³ Zaro, Juan J. *op. cit.*, *ibidem*.

⁶⁴ Shakespeare, William, *Hamlet, Shakespeare. Opere complete*, vol. 5, București, Univers, 1986, p. 350.

⁶⁵ Zaro, Juan J. *op. cit.*, *ibidem*.

⁶⁶ Shakespeare, William, *Hamlet, Shakespeare. Opere complete*, vol. 5, București, Univers, 1986, p. 364.

⁶⁷ Zaro, Juan J. *op. cit.*, *ibidem*.

⁶⁸ Shakespeare, William, *Hamlet, Shakespeare. Opere complete*, vol. 5, București, Univers, 1986, p. 373.

⁶⁹ Zaro, Juan J. *op. cit.*, p. 131.

1.8. Citate aparținând specialiștilor în Shakespeare

Paratextele și metatextele shakespeareiene aparținând diversilor autori sunt citate în notele traducătorului după cum urmează:

(Nota III-15) “Acum e ceasul nopții cel vrăjit”⁷⁰ Potrivit vechilor superstiții, noaptea e profană și ziua limpede și pură (Warburton).

(Nota IV-2) “Trupul e cu regele, dar regele nu e cu trupul.”⁷¹

Explicația pentru diferitele interpretări ale lui Eschenberg, Stevens și Le Tourneur despre sensul acestei fraze. Numărul acestor surse este remarcabil și dovedește cât de atent s-a documentat Moratin pentru această traducere. În acest sens, Zaro⁷² îl citează pe Deacon și faptul că acesta subliniază caracterul “istoricist” al abordării sale în încercarea de a găsi sensuri noi pasajelor mai obscure ale piesei.

1.9. Note asupra problemelor specifice de traducere

Decizia lui Moratin de a traduce fidel îl pune în fața unor probleme specifice de traducere din textul țintă și strategii adoptate pentru a le rezolva:

(Nota IV-11) “Ce jos e, ce jos, și-acolo-l chemați.”⁷³ “Traducerea mea este arbitrară, cuvintele n-au sens.”⁷⁴

Aceste note reflectă clar tensiunile dintre personalitatea creatoare de traducător a lui Moratin – bazată pe convingerea sa intelectuală în abordarea neoclasică a teatrului – și constrângerile auto-impuse datorită admirației profunde pentru Shakespeare. Din punct de vedere teoretic, am putea spune că traducătorul spaniol exagerează în transpunerea presupuzițiilor sale, strategiile sale găsindu-și justificare doar în latura sa de critic, pe care o îndeplinește pe lângă cele de comentator și traducător în epoca frumoaselor infidele în care a trăit.

2. Notele explicative în edițiile savante bilingve

Un caz demn de menționat este cel al edițiilor bilingve, atât în teatru cât și în poezie căci permite dubla circulare a operei și o comparație între original și traducere. Altfel spus, dacă în alte tipuri de ediții originalul este ignorat și indisponibil, acesta devine vizibil în edițiile bilingve. Henry dă exemplul piesei *Troilus și Cresida* publicată la Aubier Flammarion în 1969 însoțită de avertizarea traducătorului în paratext: “traducerea este menită a fi fidelă pe cât posibil textului englez. Am adaptat numai câteva glume pe care le-am

⁷⁰ Shakespeare, William, *Hamlet, Shakespeare. Opere complete*, vol. 5, București, Univers, 1986, p. 384.

⁷¹ Shakespeare, William, *Hamlet, Shakespeare. Opere complete*, vol. 5, București, Univers, 1986, p. 396.

⁷² Zaro, Juan J. *op. cit.*, *ibidem*.

⁷³ Shakespeare, William, *Hamlet, Shakespeare. Opere complete*, vol. 5, București, Univers, 1986, p. 405.

⁷⁴ Zaro, Juan J. *op. cit.*, *ibidem*.

găsit intraductibile, iar cine dorește să-l studieze pe Shakespeare trebuie să-l citească direct în original. Traducerea mea îi are în vedere pe acești cititori ca public țintă.”⁷⁵ Traducătorul, profesorul Digeon are meritul de a adnota textul în calitate de fost cadru didactic și cercetător, atribuind, astfel, o calitate didactică notelor explicative de la sfârșitul piesei. Formația sa de critic îi permite să facă comentarii la adresa operei traduse, oferind informații despre aceasta și conferind un caracter erudit notelor. Problema cu astfel de ediții este că potențialul cititor al acestui dublu text ar trebui să fie student la Engleză, Literatură Comparată sau pasionat de teatru, în general sau Shakespeare, în special. Numai într-un astfel de context și-ar găsi justificare următoarele note:

Nota 2: Prologul este absent. Este posibil ca autorul să nu fie Shakespeare, ci George Chapman.

Nota 9: referitor la actul I, scena 2: “*Pandarus* (...) Dar unde e Troilus? Am să ți-l arăt pe Troilus îndată: dacă o să mă zărească, o să dea din cap. *Cresida*: Zău, o să-ți dea “din cap” (...) Atunci n-o să aibă de câștigat cei care mai au?”⁷⁶ Joc de cuvinte între *nod* (a încuviința din cap) și *noddy* care înseamnă prost; aluzia mai face referire și la versetul biblic “Căci celui ce are, i se va da și va avea de prisos; iar de la cel ce n-are, se va lua chiar și ce are.” (Matei 13: 12). Traducerea în franceză nu poate reda fidel aluzia.

Nota 14: Acest pasaj respectă valorile baconiene definite de Aristotel în *Etica nicomahică*, arătând că oamenii înțeleg mai bine politica decât moralitatea [...]

Nota 22: Shakespeare a întâlnit Săgetătorul la Caxton (...)

Din exemplele de mai sus Henry⁷⁷ considera doar nota 9 ca fiind o notă de traducător veritabilă, celelalte limitându-se la comentarii savante pentru specialiști. Această notă explică un sens ascuns din text și îi servește lui Digeon de scuză pentru ezitățile sale în traducere.

În traducerea românească semnată de Levițchi și publicată de editura Univers (1987), explicările își au locul la sfârșitul piesei, atât sub formă de postfață, cât și de note explicative. Se cuvine să menționăm că notele explicative de la sfârșit îi aparțin lui V. Ștefanescu Drăgănești și nu lui Levițchi, luând forma de comentarii asupra diferitelor aspecte ale culturii grecești și întinzându-se, câteodată, pe jumătate de pagină:

Nota 1: “În original, *to the port of Athens* (“spre portul Atenei”), respectiv “spre Pireu” (*Piraeus*), situat la vreo 9 km sud-vest de portul sus-menționat. Nu este vorba, prin urmare, de vreo confuzie din partea lui Shakespeare,

⁷⁵ Henry, Jacqueline, “De l’érudition à l’échec: la note du traducteur”, *Meta*, vol 45, no. 2, 2000, p. 231.

⁷⁶ Shakespeare, William, *Troilus și Cresida*, Shakespeare. Opere complete, vol. 6, București, Univers, 1990, p. 17.

⁷⁷ Henry, Jacqueline, *op. cit.*, p. 232.

pentru care Atena ar fi port la mare. E posibil însă ca dramaturgul să fi avut în vedere Atena însăși pentru a specifica locul unde a fost organizată expediția împotriva Troiei. În *Culegerea de povestiri despre Troia* (W. Caxton) din care s-a inspirat Shakespeare (v. *Comentarii*), apare construcția *at the port of Athens* (“în portul Atenei”), ceea ce poate explica și cuvintele lui Shakespeare.”⁷⁸

În consonanță cu traducătorul francez, Ștefanescu-Drăgănești face referire la Caxton, citându-l ca sursă în diferite ocazii și, cum aceste referințe trimit adesea la comentarii anterioare ale lui Levițchi, notele pot fi privite ca reflecții ale traducătorului asupra piesei și mai puțin ca note privitoare la probleme de traducere, ceea ce se explică prin faptul că traducătorul și comentatorul sunt persoane diferite. Puținele note explicative care pot fi considerate adevărate note ale traducătorului din punctul lui Henry de vedere explicitează aluzii culturale sau anacronisme. De asemenea, traducătorul nu se plânge nicăieri că nu poate să redea efectul originalului pentru publicul țintă:

Nota 62: “Anacronism. “Frența napolitană” era una din denumirile sifilisului în vremea lui Shakespeare, focarul de răspândire fiind socotit orașul Neapole.”⁷⁹

Nota 63: “Shakespeare folosește anacronic atât cuvântul “diavol” cât și “pizmă” (anul din cele șapte păcate de moarte, conform canoanelor religiei creștine). De asemenea, anacronismul “amin” e reluat de Tersit în replica sa următoare, unde apare și “leproși” (*lazars* în engleză de la numele lui Lazăr din Biblie)”.⁸⁰ Chiar dacă traducătorul nu se plânge, am putea spune că efectul din limba engleză a aluziei *lazars-Lazarus* se pierde în traducerea românească, cuvântul “lepros” neaducând nicicum cu Lazărul biblic, cititorul fiind instruit în acest sens doar de nota explicativă de la sfârșit.

3. Notele traducătorului în *Furtuna* de Shakespeare

The Tempest (*Furtuna*) a fost tradusă în românește de Leon Levițchi pentru Editura Univers în 1990. Ca și în cazul piesei *Troilus și Cresida* discutată mai sus, notele aparțin lui V. Ștefanescu Drăgănești și conțin explicitări de aluzii cu privire la epoca în care a trăit Shakespeare, nume proprii în special din mitologie și chiar corectări ale greșelilor dramaturgului. Este vorba, încă o dată, de o ediție savantă/ filologică cu 61 de note lungi și complexe așezate la sfârșitul piesei. Acestea încep cu explicitarea unui

⁷⁸ Shakespeare, William, *Troilus și Cresida*, Shakespeare. *Opere complete*, vol. 6, București, Univers, 1990, p. 132.

⁷⁹ Shakespeare, William, *Troilus și Cresida*, Shakespeare. *Opere complete*, vol. 6, București, Univers, 1990, p. 142.

⁸⁰ Shakespeare, William, *Troilus și Cresida*, Shakespeare. *Opere complete*, vol. 6, București, Univers, 1990, *ibidem*.

element din text și sfârșesc prin divagări și comentarii care câteodată pot fi lungi de-o pagină cum este cazul notei 22 care este și cea mai lungă dintre toate, despre văduva Dido. Am ales această notă pentru a evidenția principalele trăsături ale elementelor paratextuale într-o traducere filologică:

“Este vorba de Didona, fiica regelui Tyrului, întemeietoarea Cartaginei și sora lui Pygmalion din Tyr care i-a ucis soțul. (Personaj deosebit de Pygmalion, regele Cretei, care era și sculptor, autor al statuii Galateea, căreia i-a dat viață zeița Afrodita-Venus). După uciderea soțului ei, Acerbas, Didona a părăsit pe ascuns Tyrul, luând cu ea comorile lui Acerbas și fiind însoțită de câțiva nobili. (1)

Ajungând în Africa de Nord, ea a întemeiat în anul 814 î.e.n. cetatea Cartaginei, pe o peninsulă la nord-vest de actualul oraș Tunis. În urma celor trei războaie punico, Cartagina a fost cucerită și distrusă de romani în anul 146 î.e.n. Reconstruită de aceștia după 30 de ani, cetatea a fost cucerită de vandali în anul 439 e.n. și distrusă de arabi în anul 698.

Conform uneia din legendele clasice privitoare la Didona și Eneas, relatată în *Eneida* de Virgiliu, în drum spre Latium – după căderea Troiei –, Eneas a poposit la Cartagina unde regina Didona s-a îndrăgostit de el (v. *Cymbeline*, nota 42). (2.1)

Din punct de vedere istoric însă, întâlnirea dintre Didona și Eneas nu a putut avea loc, Troia căzând în anul 1184 î.e.n., iar Cartagina fiind întemeiată 370 de ani mai târziu, afară de cazul când admitem că cel puțin una din cele două date de mai sus nu este exactă. (3)

De altfel, în urma unor cercetări recente, un arheolog german susține că Troia ar fi fost situată pe coasta mării Adriatice, în Dalmația și nu în Asia Mică. (4)

În scena de față, Gonzalo se referă la Didona pe un ton ironic numind-o “văduva Didona”, ceea ce îl face pe Sebastian să se refere și el la Eneas, pe același ton, numindu-l “văduvul Eneas”. (5) Nu s-a putut găsi nici-o explicație pentru această atitudine a lui Shakespeare față de cei doi eroi din legenda clasică. (De altfel, Shakespeare îl prezintă pe Eneas în *Cymbeline*, ca pe un om care nu-și respectă jurămintele. V. *Cymbeline* nota 42). (2.2)

Un autor contemporan cu Shakespeare face și un joc de cuvinte din numele celor doi (6), și anume împărțind numele *Dido* în două, prima silabă *di* se pronunță ca și verbul *die* (a muri), iar silaba *-do*, luată singură, este omografă cu verbul *do* (a face), numele Dido devenind *die!-duu* (mori! fă asta). *Aeneas*, împărțit în două, *Aene-as*, se poate citi ca [eni] (ca în *Aetna*) + moneda *as* ceea ce înseamnă orice (*any*) *măgar*.⁸¹

⁸¹ Shakespeare, William, *Troilus și Cresida*, Shakespeare. Opere complete, vol. 8, București, Univers, 1990, p. 441.

3.1. Analiza notei explicative

(1) După contextualizarea personajului Dido și familiarizarea cititorului cu referința la Gonzalo în text, Ștefănescu Drăgănești semnalează o posibilă confuzie între Pygmalion-ul în cauză și sculptorul, mai familiar probabil unui public cunoscător de mitologie.

(2.1, 2.2) Referința la nota din *Cymbeline* nu este singulară nici în nota de față, nici în acest tip de ediție, în general căci vorbim de “operele complete” care grupează mai multe piese în volum. Așadar al optulea și cel din urmă volum apărut la Editura Univers conține ambele piese, *Cymbeline* și *Furtuna*, ceea ce-i facilitează cititorului accesul la referința în cauză. Nota 43 din *Cymbeline* completează explicația din nota 22, informând cititorul cu privire la dragostea dintre cei doi și caracterul personajului: (despre Aeneas) “căpetenie troiană, fiul Afroditei și al troianului Anchise. Conform *Eneidei* lui Vergiliu, după căderea Troiei, Eneas a izbutit să se refugieze pe mare cu o parte a populației Troiei. După o lungă călătorie, când ajunse la Cartagina, în Africa de Nord, regina Didona s-a îndrăgostit de el. Eneas se îndrăgosti la rândul lui său de regină. Întrucât zeii i-au cerut să-și continue călătoria spre Italia, el a părăsit Cartagina, călcându-și jurământul față de Didona, care s-a sinucis. Astfel Eneas s-a dovedit sperjur.”⁸²

(3) În această secțiune am distins o altă caracteristică deosebită a funcției comentariilor critice și a prezentării argumentelor pro și contra pentru aceeași ipoteză. Cartagina este aici oraș mitologic al îndrăgostiților Dido și Aeneas, realitate istorică mai târziu infirmată de descoperirile din domeniu.

(4) Acesta este unul dintre pasajele care, împreună cu partea introductivă despre Dido și jocul de cuvinte de la sfârșit ar fi trebuit păstrate într-o notă de subsol într-o ediție generală căci se referă la contextul citatului și anume aluzia făcută de Gonzalo. Celelalte informații oferite aici ar fi fost altfel tratate ca ilegiteime și clasificate ca și comentarii destinate specialiștilor sau studenților la Litere.

(5) Și în acest caz funcția critică a comentatorului (și nu dimensiunea sa de traducător, cel puțin nu aici) ia cuvântul, făcându-și simțită prezența prin comentarii personale ori de câte ori se consideră necesar.

(6) Ultima parte a notei explicative se referă la chestiunea discutată la punctul (5) cu explicitarea jocurilor de cuvinte pentru numele de Dido și Aeneas. Pertinența notei nu poate fi pusă la îndoială, cititorului român fiindu-i de folos lămuririle suplimentare pentru efectele create de pronunția în engleză pentru Dido (Didona), respectiv Aeneas (Eneas) care se pierde în traducerea românească.

⁸² Shakespeare, William, *Cymbeline*, Shakespeare. *Opere complete*, vol. 8, București, Univers, 1990, p. 228.

Alte tipuri de note explicative de Ștefănescu Drăgănești se referă la: *intertextualitate*, un exemplu în acest sens fiind prima notă despre Gonzalo și intertextul rabelesian care trimite la zicala “celui care îi este sortit de la naștere să fie spânzurat nu trebuie să-i fie niciodată teamă că s-ar putea îneca”⁸³. Însă comentatorul mai menționează că, potrivit Dicționarului Francez-Englez Randle Cotgrave, era o zicală comună în vremea dramaturgului (*ibidem*); *greșeli shakespeariene și corectarea lor* cum întâlnim în nota 6 (*ibidem*) care explică situația din actul I, scena 2, când Prospero și Miranda se află în aceeași barcă, ceea ce înseamnă că Milano era port pentru Shakespeare, fapt confirmat și în *Cei doi gentlemen din Verona* prin scena în care Valentin îi spune lui Proteus că pleacă la Milano pe mare din portul orașului său, Verona (altă eroare). Și nota 23 semnalează o eroare: “Orașul Tunis nu a fost construit pe ruinele Carteginei”⁸⁴ cum îi spune Gonzalo lui Adrian în actul II, scena 1; *realități elizabetane* cum ar fi folosirea frecventă a otrăvurilor pentru a scăpa de dușmani (nota 35) sau jocul de șah considerat a fi unul nobil în evul mediu, permițându-le îndrăgostiților să petreacă timp împreună nesupravegheați (nota 54)⁸⁵ și *comentarii asupra acțiunii piesei*, spre exemplu în nota 21 potrivit cărora Miranda, după ce l-a considerat pe Taliban ca fiind unul dintre oamenii pe care nu i-a văzut niciodată [I, 2], îl exclude spunându-i lui Ferdinand că este singurul pe care l-a văzut, după tatăl ei [III, 1]⁸⁶.

Concluzii

Prin prezentul studiu am efectuat o trecere în revistă a notelor traducătorului în general și a celor explicative așa cum apar în edițiile shakesperariene, la sfârșit de piesă în special. În primul rând am arătat cum prima traducere spaniolă din *Hamlet* aplică principiile frumoaselor infidele franceze, autorul ei, Moratin îndeplinind cumulativ funcțiile de critic, comentator și traducător și exagerând cu explicitările presupuzițiilor (*cf.* Zaro, 1998). În al doilea rând, am avut în vedere edițiile bilingve unde notele explicative de la sfârșitul pieselor au o funcție didactică și sunt îndeosebi destinate specialiștilor, puține dintre ele referindu-se la chestiuni care țin de traducere cum ar fi explicitarea aluziilor (*cf.* Henry, 2000). În ultimul rând, propria noastră analiză a notelor explicative din edițiile savante românești confirmă

⁸³ Shakespeare, William, *Furtuna, Shakespeare. Opere complete*, vol. 6, București, Univers, 1990, p. 439.

⁸⁴ Shakespeare, William, *Furtuna, Shakespeare. Opere complete*, vol. 6, București, Univers, 1990, p. 442.

⁸⁵ Shakespeare, William, *Furtuna, Shakespeare. Opere complete*, vol. 6, București, Univers, 1990, p. 443.

⁸⁶ Shakespeare, William, *Furtuna, Shakespeare. Opere complete*, vol. 6, București, Univers, 1990, p. 441.

caracterul didactic al acestui element paratextual (cf. traduceri pieselor shakespiariene publicate la editura Univers).

Bibliografie

Henry, Jacqueline, “De l’érudition à l’échec : la note du traducteur”, *Meta*, vol 45, no. 2, 2000, p. 229-240.

Petronese Franco, Gaby “The Hidden Text: Problems of Translation in As You Like It”, *Palimpsestes no. 1: Traduire le dialogue, Traduire les textes de théâtre*, 1987, p. 73-114.

Shakespeare, William, *Furtuna, Shakespeare. Opere complete*, vol. 8, București, Univers, 1990.

Shakespeare, William, *Cymbeline, Shakespeare. Opere complete*, vol. 8, București, Univers, 1990.

Shakespeare, William, *Troilus și Cresida, Shakespeare. Opere complete*, vol. 6, București, Univers, 1990.

Shakespeare, William, *Hamlet, Shakespeare. Opere complete*, vol. 5, București, Univers, 1986.

Shakespeare, William *The Complete Works*, available on <http://shakespeare.mit.edu/>.

Totzeva, Sophia, “Realizing Theatrical Potential. The Dramatic Text in Performance and Translation”, *The Practices of Literary Translation. Constraints and Creativity*, edited by Jean Boase-Beier and Michael Holman, Manchester, St. Jerome Publishing, 1998, p. 81-91.

Zaro, Juan J., “Moratin’s Translation of *Hamlet* (1798). A Study of Paratexts”, *The Practices of Literary Translation. Constraints and Creativity*, edited by Jean Boase-Beier and Michael Holman, Manchester, St. Jerome Publishing, 1998, p.125-135.

Start.cercetare@UAGE

COLOCVII TEATRALE

Electra – de la mitul personajului la personajele mitului

Ada LUPU*

Rezumat: Eroul mitologic își modifică statutul, devenind personaj literar, prin contribuția scriitorilor care reinterpretează, recontextualizează și readaptează temele fundamentale, în funcție de contextul social, istoric, politic sau religios al vremurilor în care își desfășoară activitatea. Imaginea Electrei diferă de-a lungul timpului, rămânând, totodată, încadrată între ramele aceluiași tablou. Intertextualitatea permite abaterea personajului de la un traseu bine delimitat, păstrându-se, însă, anumite repere constante prin care se stabilesc elemente de legătură între operele unor autori care tratează în mod diferit același subiect. Astfel, protagonistul mitic este supus unui proces de continuă reinventare, până cand personajul episodic Electra din tragedia antică *Orestia*, a lui Eschil, devine Lavinia Mannon, personaj principal al dramei moderne, *Din jale se întrupează Electra*, a lui Eugen O'Neill. Deși între cele două opere se pot sesiza paralelisme atât la nivelul formei, cât și la cel al conținutului, odată cu trecerea timpului se manifestă o „cizelare” a personajului, realizată printr-un interes sporit acordat construcției psihologice a acestuia. Individul devine important în sine, capabil de a acționa, liber și responsabil, căpătându-și independența cu prețul renunțării la intervenția divinității care îl privează și, totodată, îl salvează de propria libertate.

Cuvinte cheie: Electra, Eschil, Orestia, Eugen O'Neill, mit, intertextualitate, psihologizare

Manifestarea artistică presupune parcurgerea unui traseu la capătul căruia se găsește, în acord cu îndemnul aristotelic, ideea de catharsis. În cazul literaturii, scriitorului îi revine sarcina de a surprinde acele aspecte ale existenței care, prelucrate prin mijloace specifice, să reușească stârnirea unei reacții din partea cititorului. Mizând pe atributele empatiei, una dintre metodele de căutare a finalității cathartice este abordarea tragicului. Opțiunea pentru această categorie estetică sugerează concentrarea atenției asupra surselor fundamentale de inspirație, unde se găsește ceea ce este universal-valabil. Marile teme, preocupările elementare ale omenirii, frământările ancestrale, misterul, obsesia cunoașterii, enigmele... toate acestea își au originea în mit. Iar miturile sunt întreținute de către eroi. Omul modern, în căutare de repere valorice, așează eroul pe un pedestal și simte nevoia să-l arate și celorlalți. Cu cât sunt mai mulți privitori, cu atât „popularitatea”

* Masterand Facultatea de Teatru, Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași

eroului crește. Astfel, începând să apară în texte literare, în spectacole de teatru, în opere muzicale, în tablouri, protagonistul mitologic își depășește condiția, devenind un material maleabil.

Celebră și îndelung contemplată, Electra nu mai poate rămâne un personaj legendar, dependent în permanență de mitul său. Ea se „ramifică”, se schimbă, așa încât numele ei nu mai orientează imaginația într-o singură direcție, realizându-se trecerea de la ideea de mit al personajului la cea de personaj al mitului. Constantă este „povestea”. Tema. Mitul în sine. Frământările Electrei vor rămâne aceleași, dar intertextualitatea le oferă scriitorilor posibilitatea de a-și crea propriile personaje ale unor legende nu doar preluate și asimilate, ci reinterpretate, recontextualizate, readaptate și, în definitiv, personalizate. Astfel, de la trilogia antică a lui Eschil la cea modernă a lui Eugen O'Neill, Electra nu iese din povestea ei, dar evoluează odată cu trecerea vremii. Născută în timpurile mitologice, Electra și-a continuat traseul, iar dacă antichitatea o surprindea drept personaj în *Orestia*, sub condeiul lui Eschil, anul 1931 o transportă în perimetrul dramaturgiei americane, în cadrul piesei *Din jale se întrupează Electra*.

Intertextualitatea presupune o serie de asemănări și de deosebiri datorită cărora cititorului i se induce senzația că lecturează nu doar două versiuni ale aceleiași povești, ci două povești despre aceeași poveste. Pornind de la exterior către nucleu, primele paralelisme se sesizează la nivelul formei. Cele trei opere care compun trilogia lui Eschil (*Agamemnon*, *Choeforele* și *Eumenidele*) devin, la Eugen O'Neill, *Întoarcerea acasă*, *Prigoniții* și *Stafiile*. Personajele sunt mutate de la Argos în Noua Anglie, unde contextul social de după Războiul Troian este înlocuit de situația anului 1985, la puțin timp după Războiul de Secesiune.

Pentru a le integra noului spațiu, Eugen O'Neill schimbă numele personajelor. Astfel, neamul Artrizilor devine familia Mannon. Electra se va numi Lavinia; Clitemnestra, Christine; Oreste, Orin; Agamemnon, Ezra; Egist, Adam Brant. Gradele de rudenie dintre personaje rămân aceleași, raporturile dintre protagoniști fiind neschimbate, în linii mari; doar că textul american le insuflă acestora frământări suplimentare, acțiunea piesei fiind determinată nu doar de obsesiile ancestrale ale personajelor mitologice, ci și de problematici moderne care îi preocupă pe protagoniști. Astfel, recontextualizarea mitului presupune intervenția unor nume noi, precum Peter Niles sau Maria Brantome.

Călătoria printre texte a Electrei influențează nu doar schimbarea cadrului, modificarea contextului social și istoric, a numelui, ci determină și transformări la nivel de identitate, personajul cunoscând o evoluție de la un autor la altul. La Eschil, Electra pare a fi un simplu observator, lipsită de proprie inițiativă. Necunoscând obiceiurile religioase, ea caută sprijin în bătrânele din cor, dorința de a-și răzbuna tatăl provenind nu dintr-un acces de

orgoliu, ci, mai curând, dintr-o inocență copilărească. Astfel, personajul devine victima unei reacții stereotip, fără a conștientiza gravitatea și complexitatea gestului criminal. Deși trăirile interioare nu îi lipsesc, faptul că acestea rămân constante pe tot parcursul desfășurării evenimentelor imprimă o anumită linearitate și austeritate caracterială.

În timp, Electra se maturizează. La Sofocle își asumă conștient dorința arzătoare de răzbunare, considerând necesară îndeplinirea unei datorii sfinte. Euripide înfățișează un personaj labil din punct de vedere comportamental, instabil, ale cărui acțiuni, întotdeauna contrastante, îi conferă un grad sporit de complexitate. Trecând de la ipostaza unei instigatoare naive la cea a uneia pe deplin conștientă, până când devine ea însăși părtașă la crimă, descendenta Artrizilor se dezvoltă treptat, în secolul al XX-lea, Lavinia Mannon ajungând să se impună în dramaturgie prin puternica încărcătură psihologică și emoțională pe care o deține.

Aceste modificări ale personajului determină, în același timp, o altă desfășurare a acțiunii. Cu toate că parametrii generali rămân, în linii mari, aceiași, diferența dintre tragedia antică a lui Eschil și drama modernă a lui Eugen O'Neill reiese din modalitatea de abordare a temei pentru care optează fiecare dramaturg în parte. Eschil vizează soarta lui Agamemnon și prezintă continuarea destinului neamului Artrizilor, oferindu-i Electrei doar apariții episodice, pe când Eugen O'Neill insistă tocmai asupra personajului feminin, preocupându-se de construcția psihologică a acestuia. Dacă în trilogia antică oamenii sunt pedepsiți de către zei din cauza hybrisului, importanța intervenției divinului copleșindu-l pe omul care suferă pentru a înțelege, epoca modernă îi atribuie ființei umane liberul arbitru, personajele transformându-se în efectele propriilor acțiuni și decizii. Astfel, Lavinia va ajunge să afirme: „Nu-i cer iertare lui Dumnezeu. Nu cer iertare nimănui. Ma iert eu însămi... Sper că există un iad și pentru cei buni.”

Psihologizarea personajelor nu se manifestă numai asupra Electrei. Complexul oedipian îl afectează pe Orin în asemenea măsură încât acesta ajunge să-i declare surorii sale: „Nu știi cât de mult ai devenit mama, Vinnie! Nu mă refer doar la cât de frumoasă ai devenit!” Legătura cu trilogia antică este menținută și prin păstrarea parțială a ideii de hybris, familia Mannon părănd a fi purtătoarea unui blestem, în cadrul căruia copiii ajung să suporte consecințele păcatelor săvârșite de către predecesori. Mai mult decât atât, rădăcilile familiale devin indestructibile, situație care generează o altă constatare din partea lui Orin: „Nu vezi că acum eu sunt în locul tatălui și tu în cel al mamei?” Revolta Clitemnestrei care nu a putut accepta sacrificarea Ifigeniei pentru victoria lui Agamemnon devine ura lui Christine, care își detestă soțul încă din noaptea nunții. Jertfa întoarcerii glorioase a lui Ezra Mannon o constituie, în piesa lui Eugen O'Neill trimiterea lui Orin în război.

De la aceste „intrigi fundamentale”, conflictele celor două trilogii se construiesc în chei diferite, păstrând totodată anumite elemente comune care permit instalarea unei intertextualități. Asemănătoare, dar nu identice, cele două opere dramatice tratează același subiect plasat în peisaje diferite.

Paralelismul este evident la nivelul primelor piese ale celor două trilogii. Dacă în *Agamemnon* soțul care se întoarce victorios a fost trădat în absență de Clitemnestra care l-a înșelat cu Egist, vărul lui, Ezra Mannon se confruntă cu aceeași situație, Christine fiindu-i infidelă cu Adam Brant, cel care dorește s-o răzbune pe Maria Brantome.

Seria de simetrii continuă și între *Choeforele* și *Prigoniții*. Însărcinat de către Apollo cu misiunea de a răzbuna moartea tatălui său, Oreste se întoarce din Phocis și, deghizat în călător, intră în palat, unde își ucide atât mama, cât și pe amantul acesteia. Orin se rezumă la a-l ucide doar pe Adam Brant, dar, în mod indirect, este responsabil moral și pentru actul sinucigaș al lui Christine. În ambele piese, personajul asasin suferă de o puternică degradare fizică și psihică, însă dramaturgul american accentuează rolul determinant al Laviniei, insistențele acesteia constituind un adevărat motor în declanșarea crimei.

Dezechilibrul intertextual se declanșează în cadrul finalului, soluția pentru care Eugen O'Neill optează în *Stafile* diferențiindu-se de ddeznodământul ales în *Eumenidele*. În tragedia greacă, verdictul le aparține zeilor, Atena fiind cea care judecă faptele lui Oreste, asistată de un juriu compus din locuitori ai Atenei. Aici, accentul se deplasează, pornind de la importanța divinității și, mai apoi, a societății, omul însuși fiind cel din urmă pivot al întregului mecanism. În *Din jale se întrupează Electra* acest traseu este parcurs în sens invers, puterea decizională aparținând individului. Orin se sinucide, incapabil de a-și suporta vina și se lasă condus de dorința reîntâlnirii cu mama sa, iar Lavinia își alege singură pedeapsa, prin autoizolare. Ea refuză posibilitatea de a se căsători cu Peter Niles, devenind consecința propriilor decizii.

Deși se sprijină pe trilogia lui Eschil, Eugen O'Neill este selectiv și aduce textului folosit drept sursă de inspirație acele modificări care transformă tragedia antică într-o tragedie a omului modern. Principala deosebire este mutarea centrului de interes asupra individului, a particularului, care, deși angrenat într-un anumit context, este singurul responsabil pentru sine însuși. Destinul sartrian care înlocuiește existența aflată sub semnul fatalității, liberul arbitru, manifestările conștiinței, spiritul responsabilității scot ființa umană din tragismul incapacității de a acționa, pentru a o plasa într-un tragic nou, cu mult mai profund și tulburător: cel al incapacității de a nu acționa.

Astfel, întrebarea care, în mod firesc, se instalează și se dezvoltă în conștiința cititorilor piesei *Din jale se întrupează Electra* este dacă îl

COLOCVII TEATRALE

eliberează oare abordarea modernă a sensului existenței pe om sau, dimpotrivă, dacă nu cumva demitizarea îl condamnă, de fapt, la o libertate stranie care-l transformă în propriul său prizonier.

COLOCVII TEATRALE

Spre un teatru vizual: Adolphe Appia și teoria spațiului „viu”

Alexandra-Ioana CANTEMIR*

Rezumat: Adolphe Appia, regizor, scenograf și teoretician elvețian, este unul dintre primii creatori de spectacole care evidențiază forța expresivă a imaginii scenice și primul teoretician al relației estetice dintre corpul actorului și spațiul scenic. Rejudecând raporturile dintre elementele care participă la montarea unui spectacol (fie el dramatic sau muzical), Appia se impune ca promotorul unui tip de spectacol preponderent vizual, în care corpul actorului, subordonat muzicii și cucerind spațiul prin opoziția dintre mobilitatea sa și rigiditatea acestuia din urmă, comunică spectatorului ideile esențiale ale operei dramatice. Regizorul consideră, deci, corpul *viu* și plastic al actorului, aflat în mișcare, drept pilonul principal al spectacolului, care organizează în jurul său toate celelalte elemente ce contribuie la realizarea actului scenic. Pentru a ajuta acest corp să exprime idei, iar nu să le semnifice, Appia propune o revoluție a scenografiei, o regândire a spațiului scenic. Începând cu Appia, vizualitatea și corporalitatea vor deveni principii de bază ale teatrului, iar textul devine doar un pretext pentru punerea în scenă.

Cuvinte cheie: Appia, sistem regizoral, spațiul „viu”

Unul dintre momentele care au modificat substanțial și irevocabil modul în care este gândită arta teatrului este cel în care funcția regizorului a început să capete amploare. La începutul secolului XX – considerat ca fiind secolul regiei –, această funcție relativ nouă nu era una foarte bine definită, însă, datorită marilor creatori de spectacole de teatru din această perioadă, regizorul a ajuns să fie nu doar un organizator de repetiții, ci unul de idei, disecând (sau renunțând la) discursul dramaturgului pentru a-și crea propriul discurs teatral, exprimat prin propriul sistem de semne și expresii.

Regizorul preia, treptat, locul dramaturgului drept principal creator al discursului teatral, pe care îl restructurează, căutând să descopere și să folosească specificul artei sale pentru punerea în scenă a spectacolului. Din momentul dezvoltării artei regizorului, teatrul se desparte de literatură. Nemaifiind redus doar la funcția de reprezentare scenică a unui text dramatic, spectacolul de teatru se dezvoltă ca operă de artă de sine stătătoare. Una dintre consecințele directe a înlocuirii supremației dramaturgului cu cea a regizorului este schimbarea raportului dintre text și

* Doctorand, Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași

celelalte elemente ale spectacolului teatral, ceea ce, în unele cazuri, duce la o puternică dezvoltare a componentei vizuale a punerii în scenă.

Adolphe Appia (1862-1928), regizor, scenograf și teoretician elvețian, este unul dintre primii creatori de spectacole care evidențiază forța expresivă a imaginii scenice și primul teoretician al relației estetice dintre corpul actorului și spațiul scenic. El a rămas unul dintre reperele artei teatrale prin teoriile sale, căci activitatea sa regizorală și scenografică este relativ limitată⁸⁷. Cea mai importantă lucrare a sa este tratatul *Opera de artă vie* (*L'oeuvre d'art vivant*, 1921), în care își definește sistemul de gândire asupra artelor spectacolului. Această lucrare a fost precedată de eseu *Punerea în scenă a dramei wagneriene* (*La mise en scène du théâtre Wagnerien*, 1891) și de către un alt eseu, *Muzică și înscenare* (*Musique et mise en scène*, 1897).

Datorită modului în care și-a conturat ideile asupra specificului teatrului, Appia este considerat ca fiind primul filosof al artei spectacolului. Într-adevăr, teoriile sale depășesc nivelul unei expuneri de principii și metode de realizare a spectacolului de teatru și caută, în schimb, să definească esența artei dramatice.

Adolphe Appia se înscrie în șirul de creatori care, negând naturalismul, propun un alt mod de gândire a teatrului, care să depășească limitele cotidianului, pășind în domeniul metafizicului, al expresiei pure și esențializate. Rejudecând raporturile dintre elementele care participă la montarea unui spectacol (fie el dramatic sau muzical), Appia se impune ca promotorul unui tip de spectacol preponderent vizual, în care corpul viu și plastic al actorului, subordonat muzicii și cucerind spațiul prin opoziția dintre mobilitatea sa și rigiditatea acestuia din urmă, comunică spectatorului ideile esențiale ale operei dramatice.

Viziunea regizorului asupra artei, influențată de teoriile lui Richard Wagner, tinde spre acceptarea ideii teatrului ca sinteză a celorlalte arte, însă nu înainte de a analiza modul în care fiecare dintre aceste „elemente” poate conlucra în vederea realizării unei „opere de artă vie”, al cărei specific trebuie și el determinat. După o analiză minuțioasă a specificului fiecărei arte⁸⁸ – pe care le împarte în două categorii, arte ale timpului și arte ale spațiului –, Appia ajunge la concluzia că „principiul director și conciliant

⁸⁷ Majoritatea spectacolelor ce îi poartă semnătura sunt puneri în scenă ale unor opere de Wagner, a cărui muzică Appia o consideră ca fiind întruchiparea idealului artistic și ale cărui teorii îl influențează puternic. Pentru aceste spectacole, Adolphe Appia a fost preocupat de realizarea unor scenografii dinamice, a unor spații „vii” care să ajute corpul interpretului să exprime ceea ce conține muzica (pe care o consideră ca fiind arta perfectă, completă prin ea însăși și care trebuie să le subordoneze pe toate celelalte).

⁸⁸ v. Appia, Adolphe – *Opera de artă vie*, traducere de Elena Drăgușin Popescu, Editura UNITEXT, București, 2010, capitolul *Elementele*

care va determina unirea diverselor forme de artă spre a le face să conveargă simultan spre un punct comun”⁸⁹ este mișcarea.

Acest principiu este reprezentat scenic de către corpul „viu” al actorului, care organizează toate celelalte elemente. Pentru a ajuta acest corp să exprime idei, iar nu să le semnifice, Appia propune o revoluție a scenografiei, o regândire a spațiului scenic. Regizorul declară, în mod ironic, că revenirea la plăcuțele care indică spațiul în care se petrece acțiunea, folosite în secolul XVI, este preferabilă decorului realist, care nu ajută cu nimic expresiei scenice, căci pierde din vedere principiul director al dinamicii imaginii scenice.

Renunțând la decorul pictat, pe care îl consideră artificial, asemeni naturaliștilor, Appia concepe scenografia spectacolelor sale folosind toate cele trei dimensiuni (orizontala, verticala și adâncimea scenei). Însă, spre deosebire de naturaliști, care introduc pe scenă obiecte cât mai similare celor din viața cotidiană, Appia creează scenografii simboliste, folosind volume uriașe și contraste puternice între liniile drepte ale decorului și formele rotunjite ale corpului actorului.

De asemenea, profitând și de dezvoltarea aparaturii de iluminat electric, el descoperă puterea de modelare a spațiului prin jocuri de lumini și umbre, fiind cel care „a introdus schema de lumini ca o necesitate a spectacolului”⁹⁰.

Deși Appia este cel care descoperă „lumina care aruncă umbre, născând forme, volume, culori și ritm”⁹¹, tot el este cel care subliniază nevoia de a apela la un mijloc tehnic doar în măsura în care el își găsește și o justificare în economia spectacolului.

La începutul secolului XX, proiecția începuse să fie folosită pentru a realiza imagini scenice sau chiar pentru a substitui integral decorul. Appia admite această inovație scenică în măsura în care „devine un factor de expresie, care influențează estetica decorului și totodată are și o motivare logică în desfășurarea dramei”⁹². Pentru el, mijloacele tehnice sunt supuse aceleiași reguli ca celelalte “elemente” mai sus menționate: toate trebuie să se completeze și să lucreze împreună pentru a ajuta corpul „viu” al actorului să își îndeplinească misiunea dramatică și estetică.

Din același motiv, și în gândirea schemei de lumini se folosește de puterea acestora de a potența expresivitatea actorului, de a releva contraste emoționale sau morale între personaje. Tot în acest scop, Appia este primul

⁸⁹ idem, p.14-15

⁹⁰ Saiu, Octavian – *În căutarea spațiului pierdut*, Editura Nemira, București, 2008, p. 117

⁹¹ Sütő, U. András – *Dialectica poieticilor teatrale în sfera creației scenice*, Princeps Edit, Iași, 2007, p. 109

⁹² Petrovici, Virgil – *Lumină și culoare în spectacol*, Editura Albatros, București, 1974, p.

regizor care se folosește de clarobscur, renunțând la regula conform căreia chipul actorului trebuie să fie în lumina reflectorului și chiar lăsându-l uneori în întuneric pe actorul care vorbește pentru a-l înfățișa publicului pe cel care ascultă.

Prin astfel de mijloace, se pot obține contraste care oferă imaginii scenice dinamism și puterea de a exprima, prin mijloace noi, ceea ce se află dincolo de atât de binecunoscutele situații de viață. Pe Appia îl interesează să ofere spectatorului calea de acces spre lumea ideilor înalte, iar tipul de teatru propus de el exclude posibilitatea interferenței elementului mundan.

O altă inovație este suprimarea rampei, din dorința de a crea o comunicare directă între spațiul scenic și spațiul destinat spectatorilor, care trebuie să se întrepătrundă, devenind un spațiu al întâlnirii dintre ființe. Appia nu crede în ideea publicului detașat, neimplicat, ci în spectatorul părtaș la actul creației, căruia, de fapt, aceasta i se adresează, condiție esențială pe care, consideră el, artiștii o uită mult prea ușor, îndepărtându-se de arta „vie”.

Regizorul își imaginează o „catedrală a viitorului” în care oamenii se adună pentru a comunica, prin intermediul artei, eliberați de normele sociale și de falsa pudoare față de artă, față de ceilalți și față de sine.

Conștient, probabil, de imposibilitatea realizării artei pure, ideale, pe care o descrie în tratatul său, el scrie ultima parte a *Operei de artă vie* folosind doar verbe la timpul viitor, descriind cu pasiune un mod de a **trăi** arta prin dăruire de sine, stil ce contrastează puternic atât cu ironia pe care o folosește pentru a descrie arta ce refuză „viul”, cât și cu stilul metodic, argumentativ pe care îl folosește pentru a-și expune principiile estetice.

Appia își dă seama, deci, că ceea ce propune este o utopie, dar acest vis al lui de a transforma spațiul pentru a modifica tipul de contact dintre public și opera de artă a influențat generațiile de artiști care au făcut din comunicarea directă, nemijlocită și nealterată cu publicul scopul artei lor. Ne referim în mod special la adepții genului *performance*, creatorii unui limbaj artistic complex, în care elemente ale fiecărei arte sunt reinterpretate și introduse într-un spațiu eterogen al expresiei proprii viziunii asupra unor teme care, de multe ori, vizează realitatea socială sau politică pe care îi forțează pe spectatori să o confrunte, adesea încercând cu orice preț să îi șocheze pe aceștia din urmă pentru a-i forța ca, în urma unei puternice reacții emoționale, să acționeze. În alte cazuri, se poate renunța complet la ajutorul formelor estetice de expresie, iar *performer*-ul „invită” spectatorul să comunice pe un plan mult mai personal⁹³, folosind spațiul exclusiv ca pe un

⁹³ De exemplu, un *performance* al Marinei Abramovic, *The Artist Is Present* (martie-mai 2010, MoMA, New York), presupunea “simpla” întâlnire, într-o încăpere a muzeului, a câte unui spectator și artista care aștepta în tăcere, așezată pe un scaun, la o masă în fața căreia se

loc al întâlnirii dintre omul-artist și omul-spectator (concretizând, astfel, spațiul „viu” din punct de vedere al contactului cu publicul, nu însă și din punct de vedere estetic).

Octavian Saiu este de părere că întreaga teorie a spațiului descrisă de Appia este utopică⁹⁴, însă tot el este cel care îi numește pe cei care au continuat și au pus în practică ideile estetice propuse de regizorul elvețian, de la cei care au preluat principiile despre lumină (Giorgio Strehler, Robert Wilson), până la cei care au concretizat relația muzică-spațiu descrisă de el (Pina Bausch, Merce Cunningham)⁹⁵. Ceea ce ne face să ajungem la concluzia că Appia a pus bazele unei teorii despre spațiu ce își găsește aplicabilitatea doar pe plan estetic, prăbușindu-se în momentul introducerii în ecuație a ultimului și a celui mai important factor (după cum Appia însuși spune): spațiul intim, spiritual al spectatorului.

Appia nu este nici primul, nici ultimul dintre acei „regizori interesați obsesiv de un teatru conceput ca artă a unui flux vital între contemplator și interpret”⁹⁶, așa cum nu este nici primul, nici ultimul care încearcă să modifice fizic spațiul oferit de teatru pentru a face loc modificărilor esențiale ale Spațiului pe care ființa îl cucerește și îl exprimă prin corp⁹⁷. Și poate aici se află motivul pentru care sistemul său rămâne un ideal intangibil, chiar dacă, așa cum am menționat, unele dintre ideile sale au fost preluate de către artiștii ce i-au urmat.

George Banu subliniază o altă hibă a teoriei teatrale a lui Appia, cauzată de “gustul clasic pentru opera încheiată, aparținând unui autor unic”⁹⁸. Asemănând rolul dramaturgului în teatru cu cel al compozitorului în muzică, regizorul sugerează soluția utilizării de către autor a sistemului muzical de notație pentru ca punerea în scenă a textului să fie fidelă

afla un scaun gol. În momentul în care un spectator se așeza pe scaunul gol, nu începea să se întâmple nimic spectaculos – Abramovic stătea în continuare pe scaun, în tăcere, privindu-l drept în ochi pe cel care s-a apropiat, invitându-l la un schimb de emoții și energii prin dialogul privirilor ce se putea opri oricând decidea spectatorul să se ridice și să plece.

⁹⁴ „Appia este pentru spațiul teatral ceea ce Artaud este pentru arta actorului: un model ce poate fi admirat, zeificat, dar nicicum înfăptuit. Spațiul lui Appia e o utopie a vizualității scenice, după cum, la Artaud, arta actorului e o utopie a emoției teatrale” – Saiu, Octavian, op. cit., p.116

⁹⁵ „În teatru-dans, muzica generează ritmul volumelor în spațiu – ce altceva postula Appia?” – idem, p. 125

⁹⁶ Crișan, Sorin – *Teatru, viață și vis: doctrine regizorale. Secolul XX*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2004, p.28

⁹⁷ Prin „corp”, Appia definește partea vizibilă a ființei, prin care se manifestă și celelalte părți care îi determină existența (suflet și spirit), precum și punctul comun al coordonatelor timp-spațiu: „Corpul nostru viu este Expresia Spațiului durând în Timp și a Timpului în Spațiu.” (Appia, Adolphe, op.cit., p. 68)

⁹⁸ Tonitza-Iordache, Michaela și Banu, George – *Arta teatrului*. Editura Nemira, București, 2004, p.192

dorințelor sale. Deși se consideră că odată cu Appia începe secolul regiei, se pare că ideea că dramaturgul este suveran rămâne, paradoxal, atașată celorlalte principii.

O altă problemă a sistemului său – pe care teoriile lui Edward Gordon Craig, destul de similare în privința concepțiilor asupra componentei vizuale a spectacolului teatral, nu o întâmpină – este sărăcia detaliilor cu privire la adaptarea jocului actorilor la spațiul propus. Așa cum arată același George Banu, „orice revoluție regizorală eșuează fără pregătirea preliminară a unui nou tip de actor”.⁹⁹

Cu toate că se declară împotriva reprezentației de tip realist și a extremei acesteia, jocul mecanizat, Appia nu propune o altă manieră de joc. Chiar dacă este în permanență preocupat de corpul „viu” al actorului, regizorul nu-i oferă acestuia soluții practice prin care să se exprime în noul sistem teatral.

Pentru a afla răspunsul la această dilemă, putem să analizăm considerațiile asupra actorului ale celui care a avut o puternică influență asupra lui Appia, Richard Wagner. Marele compozitor scrie un capitol întreg al lucrării sale *Opera și drama* dedicat analizei mijloacelor de expresie ale interpretului (fie el dramatic sau muzical), concentrându-se mai ales pe expresia vocală.

Demonstrând, mai întâi, că expresia muzicală o precede pe cea prin cuvinte, Wagner formulează o teorie conform căreia cuvintele nu poartă adevăratul sens al ceea ce încercăm să exprimăm, ci ele, dimpotrivă, pot să ascundă adevărul. Vocea, iar nu vorbele pe care le rostim, este cea care exprimă idei și sentimente. Muzicianul merge mai departe de atât și analizează relația dintre tonuri ale vocii, vocale și consoane, subliniind diferențele subtile pe care le aduc expresiei combinațiile dintre variatele elemente ale acestor trei categorii de factori fonetici.

Dacă admitem că influența lui Wagner s-a manifestat asupra lui Appia inclusiv în ceea ce privește cerințele de la actor, putem trage două concluzii asupra sistemului regizorului pe baza considerațiilor compozitorului. În primul rând, vocea actorului îl interesează pe Appia mai mult decât cuvintele textului. În al doilea rând, aici se află motivul pentru care el sugerează dramaturgului utilizarea unui sistem de notație asemănător celui muzical, căci punerea în scenă trebuie și ea să se subordoneze, asemeni celorlalte elemente, muzicii, iar dramaturgul ar putea, la fel ca un compozitor, să își asigure inalterabilitatea ideilor și sentimentelor exprimate în textul său dacă l-ar gândi ca pe un univers al expresiei muzicale.

Dar, dincolo de aceasta, ce alte indicii mai avem în legătură cu tipul de joc pe care trebuie să-l abordeze actorul în acest sistem regizoral?

⁹⁹ Idem, p.212

Sorin Crișan remarcă faptul că „la Appia, regia, întărindu-și privilegiile directoare, și, tot așa, scenografia, s-au pus în slujba unui actor al cărui spațiu scenic fusese, în mod esențial, schimbat.”¹⁰⁰ Tot el va conchide că „nu poate fi negată existența unui realism *interior*, necesar împlinirii «contractului scenic» dintre public și interpreți”¹⁰¹, oferind, astfel, un alt posibil răspuns în legătură cu tipul de joc scenic adecvat acestui spațiu „viu”.

În pofida acestor puncte ale doctrinei sale rămase nerezolvate, Appia este unul dintre marii vizionari ai artei teatrului, căci teoriile sale, alături de cele ale lui Edward Gordon Craig, pun bazele unei noi direcții, marcate de ideea că trebuie regăsit specificul artei teatrului, iar acesta rezidă, conform celor doi regizori-teoreticieni, în mișcare, în gestualitatea expresivă, purtătoare de sensuri, a actorului.

Dacă „teatrul viitorului” imaginat de Appia rămâne un ideal irealizabil, ideile sale estetice, însă, au marcat debutul unei noi ere pentru artele spectacolului. „Începând cu Appia, *arta dramatică* încetează a fi apanajul dramaturgiei”¹⁰². Începând cu Appia, vizualitatea și corporalitatea vor deveni principii de bază ale teatrului, iar textul devine doar un pretext pentru punerea în scenă.

Bibliografie

- Appia, Adolphe – *Opera de artă vie*, traducere de Elena Drăgușin Popescu, Editura UNITEXT, București, 2010
- Banu, George (coord.) – *Teatrul de artă, o tradiție modernă*, Editura Nemira, București, 2010
- Baty, Gaston și Chavance, René – *Viața artei teatrale de la începuturi până în zilele noastre*, traducere de Sanda Râpeanu, Editura Meridiane, București, 1969
- Craig, Edward Gordon – *Despre arta teatrului*, traducere de Adina Bardaș și Vasile V. Poenaru, Fundația Culturală “Camil Petrescu”, Editura CHEIRON, București, 2012
- Crișan, Sorin – *Teatru, viață și vis: doctrine regizorale. Secolul XX*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2004
- Gassner, John – *Formă și idee în teatrul modern*, traducere de Andrei Băleanu, Editura Meridiane, București, 1972
- Petrovici, Virgil – *Lumină și culoare în spectacol*, Editura Albatros, București, 1974
- Saiu, Octavian – *În căutarea spațiului pierdut*, Editura Nemira, București, 2008

¹⁰⁰ Crișan, Sorin, op.cit., p.28

¹⁰¹ Idem, p.29

¹⁰² Idem, p.28

COLOCVII TEATRALE

Sütö, U. András – *Dialectica poieticilor teatrale în sfera creației scenice*, Princeps Edit, Iași, 2007

Tonitza-Iordache, Michaela și Banu, George – *Arta teatrului*, Editura Nemira, București, 2004

Wagner, Richard – *Opera și drama*, traducere de Liviu Rusu și Bucur Stănescu, Editura Muzicală, București, 1983

Troienele – Sandros. Desemantizarea sau reiterarea tragicului?

Alexandra BANDAC*

Rezumat: Conceptul de „tragic”, derivat din grecescul *tragikos*, desemnează existența unui conflict care se soluționează, în urma unor confruntări, cu moartea sau înfrângerea unor eroi, a unor țeluri sau valori sociale.

Se poate azi vorbi despre un tragic contemporan. Un tragic brut, vehement, pe care spectatorul trebuie să-l perceapă din metafora scenică: un tragic al întrebării, al răspunsului pe care ne temem să-l aflăm. Conștiința propriei degradări, a eșecului nostru aproape fatidic... Da, iată că ne întoarcem la Antichitate. Căci sentimentul erorii e primordial pentru ființa autohtonă. Este și cazul autoarei maghiare Katalin Thuroczy, care oferă o viziune originală asupra unui text bine-cunoscut, anume *Troienele* lui Euripide. Sandros, piesă de o reală forță poetică, traduce în limbaj postmodern povestea războiului și a femeii.

Cuvinte cheie: *Sandros, Troienele, Kathalin Thuroczy, Euripide, tragedie, tragic*

Conceptul de „tragic”, derivat din grecescul *tragikos*, desemnează existența unui conflict care se soluționează, în urma unor confruntări, cu moartea sau înfrângerea unor eroi, a unor țeluri sau valori sociale.

Tragedia reprezintă o specie a genului dramatic, apărută în secolul al V-lea î.e.n. A cunoscut o perioadă de glorie în Antichitate, mai ales în spațiul elen, dar și în secolul al XVII-lea, o dată cu valul clasicismului francez.

Fără a insista asupra evoluției conceptului, cât și al speciei, întrucât analiza s-ar abate, oarecum, de la tema propusă, lansez prima „nedumerire” actoricească ce, trebuie să recunosc, mă bântuie de ceva vreme: cum mai înțelegem astăzi tragicul?

Depart de a mă „rătăci” pe tărâmul oarecum steril al teoriei teatrale, mi se pare important să lămuiesc modul nostru „modern”, „post-post-post-modern”, „contemporan” de a vedea, simți, trăi tragicul. Cum altfel aș putea îndrăzni să urc pe scenă, când nu cunosc acest răspuns, din punctul meu de vedere, esențial?

* Masterand Facultatea de Teatru, Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași

Bun. Tragic. Strămoșul Aristotel proclama importanța conceptelor de *milă* și *frică* – chipurile declanșatoare de *catharsis*, sentimente mărețe, trăiri intense, atât pentru costumații cu măști de pe scenă, cât și pentru publicul lihnit de foame și artă. Secole, personaje, măști, piețe publice, Shakespeare, actori, versuri, tragedie clasică, autori, cântece, comedii, melodrame, realism, mode, regizor(i). Farsa tragică. Esteticieni, filologi, teatrologi. Idei și concepte. George Steiner lansează o lucrare de referință – *Moartea tragediei*. Și cum să nu moară, săraca (tragedia), dacă noi ne-am depărtat atât de mult de ea? Ne batem joc de eroi, îi dăm jos de pe înaltul pedestal al nemuririi (scenice), îi forțăm să-și dea duhul în reflector, le terfelim valorile. Mai avem valori? Mai e destinul un dat, o forță oarbă în fața căreia ne zbatem neputincioși, mâniind zeii, revoltându-ne, când știm deja că bătălia e sortită eșecului?

Nu. Nu mai avem valori. Avem, în schimb, o urmă de conștiință. Secolul al XX-lea aduce în prim plan zbuciumul unei ființe nedumerite, pierdută între hazard și industrializare, bulversată de numeroasele și neașteptatele schimbări socio-politice. Teatrul, ca oglindă fidelă, aduce în lumina rampei personaje golite de psihologie, rătăcite pe scenă, oameni angrenați în mecanisme inutile, care nu mai comunică, care nu mai trăiesc, ci există pur și simplu, la întâmplare. Este epoca teatrului absurdului, a reinventării formelor și conținutului.

Se poate vorbi despre un tragic contemporan, surprins de mișcarea teatrală mai sus amintită. Un tragic brut, vehement, pe care spectatorul trebuie să-l perceapă din metafora scenică: un tragic al întrebării, al răspunsului pe care ne temem să-l aflăm. Conștiința propriei degradări, a eșecului nostru aproape fatidic... Da, iată că ne întoarcem la Antichitate. Căci sentimentul erorii e primordial pentru ființa autohtonă.

Și totuși... mai gustă astăzi publicul tragedia? Mai putem juca, noi actorii, textele marilor autori tragici?

Da, cu siguranță da. Montările, însă, trebuie „updateate”. Și uneori „actualizarea” vine chiar din scriitură. Este și cazul autoarei maghiare Katalin Thuroczy, care oferă o viziune originală asupra unui text bine-cunoscut, anume *Troienele* lui Euripide. *Sandros*, piesă de o reală forță poetică, traduce în limbaj postmodern povestea războiului și a femeii.

Păstrând numele personajelor, Thuroczy închipuie viața acestora într-un timp actual, într-o realitate înfiorător de veridică. Afară – Războiul. Un război ce durează de 10 ani, fără nume, fără cauză, fără explicații. Înăuntru – o pivniță infectă în care sunt adunate patru femei, patru tipologii, patru povești.

Hecuba, văduva lui Priam, nu mai este ca la Euripide o eroină îndurerată, care își plânge în zadar morții, implorând indulgența zeilor pentru ca măcar nepotul său, fiul lui Hector, să poată supraviețui căderii Troiei. În

Sandros, rămânând figura centrală, Hecuba apare ca o bătrână senilă, ruptă de realitatea atroce a războiului; este o femeie bolnavă, neputincioasă, care delirează încontinuu, amintind de tinerețea strălucitoare alături de iubitul Priam... Până la jumătatea piesei, receptorului i se creionează o figură desemantizată a reginei, un portret ușor peiorativ al eroinei căzută, inevitabil, în derizoriu. Însă chiar și aici, în pivnița abjectă a contemporaneității, Hecuba tronează. Când te aștepti să fie nimicită de nurorile infecte – Helena și Andromaca –, stăpâna revine la vigoarea și forța unui personaj al teatrului antic. Știe tot, vede tot, cunoaște și anticipează mișcările tuturor, iar delirul e o formă de a-și supraveghea adeversarele. Da, în ghetoul în care trăiesc, femeile nu mai sunt legate între ele de sânge, de prietenie sau simț al datoriei... fiecare se luptă pentru propria piele.

Personaje episodice sau prea puțin exploatate în tragedia lui Euripide, fetele Hecubei devin adevărate figuri marcante la Katalin Thuroczy. Polyxena, care la Euripide este doar amintită când Hecubei i se aduce la cunoștință moartea sa, devine pilon al acțiunii la scriitoarea maghiară. Îmbătrânită înainte de vreme, frustrată, singură, Polyxena e, din punctul meu de vedere, cea mai interesantă apariție din piesă. Virginitatea nu mai e motiv de mândrie, semn al purității morale și spirituale, ci, dimpotrivă, într-o lume întoarsă cu susul în jos, lipsa experienței sexuale devine o corvoadă. Un păcat, un motiv de batjocură pentru cele două surori prin alianță – Helena și Andromaca. Sclavă a propriului eros, Polyxena înfruntă umilirile tuturor din casă, muncește zi-lumină, îl îngrijește cu dedicație pe Astyanax, fiul Andromacăi. E o mamă devotată, însă o mamă fără copii. Nu participă la glumele și discuțiile contradictorii ce se iscă din nimic, încearcă să se detașeze; e devotată și cuminte, pare liniștită și plicticoasă, însă, dintre toți, ea e cea care trăiește poate cel mai acut teroarea războiului. Un război crunt, nevăzut, care răpune bărbații... care distruge speranța și o condamnă pe biata Polyxena la o viață de celibatară. Frustrarea depășește, însă, simțul datoriei, astfel încât Polyxena se va furișa noapte de noapte în orașul asediat, unde se va da unui inamic... prima și ultima ei dragoste; deconspirată de tandemul Andromaca-Helena, este bătută crunt de Hecuba și pierde pruncul pe care-l poartă în pântec, ratând, astfel, ultima șansă a maternității.

Cassandra apare în *Sandros* asemenea unei nebune. Nespălată, tăcută și mereu ascunsă într-un colț sau sub patul mamei, le amuză și sperie pe locuitoarele pivniței. Tăcerile alternează cu pusee de clarviziune, Cassandra fiind unica legătură informațională a universului mizer al ghetoului cu exteriorul, cu lumea de dincolo. Ea este cea care prezice moartea fratelui Hector; interesant mi s-a părut felul în care vorbește Cassandra: dezlânat și oratoric, intervențiile ei marcând, în general, conflictele din piesă. Când este zgândărită, debitează o profeție, sub aparența unui blestem... căci toate vorbele îi sunt veninoase și răzbunătoare. E singură, neînțeleasă și mereu

flămândă. Nu relaționează cu nimeni, în afara mamei... legătură greu de definit. Oscilând între ură și iubire, Cassandra ba o alină pe Hecuba, ținând-o în brațe și îndulcindu-i coșmarurile, ba o înjură și-o blestemă.

Helena, soția lui Paris, abandonată în mizerie, este o caricatură a personajului antic... Frumusețea îi este demult ofilită, păstrează crâmpoșe ale voluptății și farmecului de odinioară. Cam grasă, leneșă și mereu pusă pe harță, inundă spațiul strâmt al pivniței cu aroganță și superioritate. Nu din iubire se află aici, ci pentru că a fost păcălită printr-un joc murdar al seducției, pus la cale de soacra-Hecuba. Dacă la Euripide regina Troiei este cea care-și îndeamnă nora să se întoarcă la Menelaos, să uite de pofta cărnii și să pună capăt sângerosului război, la Thuroczy pare mai plauzibilă versiunea Helenei... căci, întradevăr, Hecuba e o mamă degenerată, care-și neglijează fetele și își pune toate speranțele în fiii-războinici. Da, frumoasa soție a lui Menelaos a fost aleasă de soacră, pentru că speranța Hecubei este să aibă nepoți-băieți viguroși, iar Helena părea potrivită. Nu s-a întâmplat, însă, așa.

Tabloul este întregit de Andromaca, tână noră, consoarta lui Hector. Unită cu Helena în ură împotriva Hecubei, disprețuiește războiul, familia în care a fost șantajată să intre, soțul mătăhălos și aspru, copilul care îi seamănă bărbatului plecat în luptă, vremea, aerul, mâncarea... Cea mai nemulțumită între nemulțumite, Andromaca este, cu siguranță, o partitură ofertantă pentru orice tânără actriță. Căci revoltele dese și vehemente nu sunt decât strigăte ale disperării. Deși îi mărturisește Helenei că nu-și poate suferi bărbatul, că i se pare necioplit și vulgar, iar mângâierile lui îi provoacă repulsie, când i se aduce vestea morții lui suferă. Suferă cu adevărat, adânc și neîmpăcat; Astyanax e un fiu nedorit, care o face să se simtă legată de familia înfricoșătoare a Hecubei. Se sperie când Polyxena se arată prea grijulie față de fiul ei, simte că vrea să i-l fure, devenind posesivă și geloasă.

Față de piesa lui Euripide, Thuroczy introduce două personaje inedite: Penthesilea și Sandros.

Imaginea a războiului, Penthesilea e un fel de femeie-comandant, tânără, însă autoritară, rămâne să locuiască în pivnița Hecubei, căci e un adăpost ferit de bombardamente. O dată cu venirea ei se stabilește o anumită ordine în haosul feminin al ghetoului, acutizându-se, totodată, conflictele. După moartea soțului, Andromaca trăiește un episod intens de erotism revărsat către Penthesilea, nuanță sugerată doar de scriitoarea maghiară.

Sandros, personajul eponim, e un băiețel de 13 ani. Singura prezență masculină (alături de sugarul Astyanax), Sandros e inocent și pervertit în același timp; se îndrăgostește iremediabil de Helena, căreia îi dăruiește „suveniruri” culese de pe câmpul de luptă, de la soldații morți, promițându-i că o va îngriji și o va iubi mereu. Se împrietenește cu Polyxena, contabilizându-i ieșirile nocturne, este protejat de Andromaca și tolerat de

Cassandra, fiind „iertat” de hachițele Hecubei. Simbol al inocenței, al copilăriei pierdute prea devreme, Sandros este cel care aduce arme în pivniță pentru a le apăra pe femei de un eventual atac. De altfel, își găsește sfârșitul luptând pentru ele, cele care l-au hrănit și ocrotit în timpul asediului.

Oglinda contemporaneității distorsionează, aparent, tipologiile personajelor antice. Mi se pare, însă, infimă schimbarea. Războiul a rămas la fel de stupid și inutil ca în Antichitate. Ajunge să nu mai aibă nume, să i se uite cauza; oamenii suferă de 2000 mii de ani, femeile rămân singure acasă, cu copiii... Sigur, la Thuroczy, femeile apar conturate prin prisma psihanalizei freudiene. Isterice și angoasate, au fiecare izbucniri aproape hormonale, stârnind mini-războaie paroxistice pornind de la cele mai banale accidente. În centru tronează imaginea Hecubei – mama. Doarme, lânțește, dar e mereu informată. Ascunde sub pat o comoară de vechituri – cutii de carton, valize (vagi accente beckettienne), iar episoadele de delir contrabalansează puseele tiranice ale unei bătrâne neîmplinite. Fiicele sale, două degenerate: Polyxena e ținută sub papuc, înăbușindu-și dorințele sexuale și neîmplinirea maternă, în timp ce Cassandra aduce aminte de o victimă a unui viol. Apoi nurorile: Helena, o divă în dizgrație – cu carnea fleșcăită, etalându-și farmecele în fața lui Sandros – își găsește alinarea în mâncare. Se îndoapă cu cartofi și ciocolată și plănuiește, măreț, să-și ucidă soacra în somn. Andromaca – frustrarea în persoană. Mamă prea tânără, singură, părăsită în ghetoul infect al Hecubei. Sufocată de bebeluș, neîmplinită din punct de vedere sexual, își revarsă frustrările asupra Penthesileei, de care se agață ca de ultima iubire. Poate fi, în fond, o încercare disperată de a-l recupera pe cel iubit, căci autoritatea femeii-comandant, asprimea acesteia, îi aduc aminte automat de brutalul Hector, cel care a obșnuit-o cu mângăieri stângace și repezite. Sau, dimpotrivă, poate fi ceea ce psihologul Jacques Andre numește „nebunie minusculă” – nevoia de identificare a sinelui prin celălalt, în acest caz, prin celălaltă, complex joc al regăsirii și căutării. Sub masca feminității, Andromaca poate ascunde, în acest sens, adevărata sa identitate – cea masculină, fiind, în fond, o femeie degizată în... „femeie”. Tot din perspectivă clinic-psihologică poate fi privită și relația Andromacăi cu pruncul său: îl neglijează pentru că e o mamă rea sau, dimpotrivă, pentru că nu vrea să-și reverse asupra fiului, prin tandrețe exagerată, frustrările pur sexuale? (așa cum face, spre exemplu, Polyxena...). Desigur, discuțiile pot fi aplicate, în cazul fiecărui personaj. Căci la Thuroczy personajele antice câștigă mult prin psihologizare.

Prin urmare... cum mai înțelegem astăzi tragicul? Aș îndrăzni să spun că ne cutremură în mai mare măsură *relațiile* pe care le percepem pe scenă și mai puțin poveștile. Căci avem nevoia să ne identificăm cu omul care respiră și se zbuciumă în lumina reflectorului. Empatizăm în ale suferinței cu actorii. Și ne înspăimântă *conștiința* – amenințătoare, trează, mereu la pândă să ne

COLOCVII TEATRALE

pedepsească atunci când călcăm strâmb. Ne avertizează mereu că urmează un eșec. Că totul e zadarnic. Că trece timpul fără să-l putem opri sau, și mai rău, fără să-l putem înțelege. Fără să înțelegem. Sau să ne înțelegem. Lipsa comunicării. Angoasa. Neantul. Toate, reunite sub metafora imaginii scenice, creează – din punctul meu de vedere – tragedia contemporană. Da, nu mai avem eroi astăzi. Însă oamenii care calcă pe scenă trăiesc, poate, mai viu și mai crunt zădărnici clipa.

„**Sandros:** s-a terminat deci / n-am fost copil /
nici adult n-am apucat să fiu / cine știe de ce am trăit și de ce am murit
/ poate voi / dumnezeu să fie / milostiv / față de toată lumea
Cortina”

Bibliografie:

- **Andre, Jacques** – *Nebunii minuscule urmată de Nebunii ucigașe*, ed. Fundația Generația, București, 2010;
- **Euripide** – *Troienele*, vol. *Teatru complet*, ed. Gunivas-Arc, Chișinău, 2005;
- **Thuroczy, Katalin** – *Sandros*, vol. *Anotimpul V*, ed. Unitext, București, 2006 ;

PAGINI DIN STAGIUNE

COLOCVII TEATRALE

Petrică, meșterul fără vârstă

Florin FAIFER*

Rezumat: Textul conturează un portret-la-aniversare al actorului ieșean Petru Ciubotaru, societar al Teatrului Național „Vasile Alecsandri” din Iași, a cărei carieră plină de succes se desfășoară de cinci decenii. Povestitor înzestrat, maestrul ar trebui să se decidă să scrie o carte de amintiri din teatru.

Cuvinte cheie: *Petru Ciubotaru, actor, aniversare, carieră teatrală.*



În 2013, la Gala Premiilor UNITER, alături de Ion Caramitru, președintele UNITER

Toată lumea îi spune Petrică și, într-adevăr, alintul i se potrivește, chiar și acum când e ditamai (sau, dacă sună mai respectuos, un ilustru) societar al Naționalului ieșean. Vârsta lui este cea a tinereții, chiar și atunci când își îngroașă vocea sau când poartă barbă de voievod. Robust, umplând scena cu energia lui, jucăuș foc, șugubăț ca un personaj din Ion Creangă, uneori cuprins de gânduri – și mereu tânăr.

* Profesor universitar doctor la Facultatea de Teatru, Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași

Primul rol în care mi-l amintesc, de altfel, era acela al unui adolescent, Jeff, din *Jocul de-a vacanța* de Mihail Sebastian. Un frățâne al meu, dacă pot spune, la fel de dotat pentru obiectul de spaimă, matematica. Tărâm inaccesibil minții mele, până într-atât încât moș Andreescu, încruntatul nostru dascăl, mustăcios și sprâncenat, îmi articulase în catalog un exasperat „h.n.” (adică, „habar n-are!”). La fel și Jeff, săracul, presupun...

Anii au trecut, rolurile au început să se adune în creația lui Petru Ciubotaru. Nu mari, la început, dar multișoare, slavă Domnului, și lucrute cu șart, în așa fel încât să le ții minte. De la Șoferul, să spunem, din cutare piesă, Ofițerul, Chelnerul, Grenadierul, Crainicul, până la ... Dumnezeu. Apoi, Bufonul (din *A 12-a noapte* de Shakespeare), Actorul (din *Azilul de noapte* de Maxim Gorki), Paznicul (din *Vânătoarea de fantome* de Ion Băieșu) și alte și alte întruchipări în piese de Aristofan, Molière, Goldoni, Cehov, Strindberg, Ibsen, Mrožek, Eduardo de Filippo (*Filumena Marturano*), Marivaux (*Arlechin*, din *Jocul dragostei și al întâmplării*), Alecsandri (experimentând voluptățile travestiului în *Chirița*), Caragiale, Kirițescu, Nelu Ionescu (ce serie formidabilă a avut spectacolul *Cum s-a făcut de-a rămas Catinca fată bătrână*, cu o parteneră ca Despina Marcu), Ion Druță, Matei Vișniec (*Angajare de clown*), Gheorghe Popescu din *Gheorghe Popescu* de Costel Popa... Și încă... și încă. Trahanache, din *O scrisoare pierdută*, Ștefan cel Mare (din *Apus de soare* de B. Delavrancea), jucat în tonalitatea unei piese ce nu intră în canonul tradițional. Și să nu trec cu vederea creația, o creație care îl distinge, din *Pălăria florentină* de Labiche, în cuplu cu Pușa Darie, regia purtând semnătura lui Silviu Purcărete. Ironie, autoironie, expresivitate a mișcării subtil șarjate. Jos... pălăria!

„Întreaga lume e o scenă...” – e crezul artistului ieșean. Și scena însăși e o lume, prin care își poartă pașii Petru Ciubotaru, cu umorul lui mustos, cu vivacitatea-i debordantă, cu jocul lui împătimit... Îl simți încă din culise ca va zbucni în lumina rampei. Și, odată ajuns pe magicul podium, îl urmărești cu privirea și-ți pare rău când iese din scenă. E privilegiul artistului carismatic, a cărui amprentă nu dispare cu una, cu două.

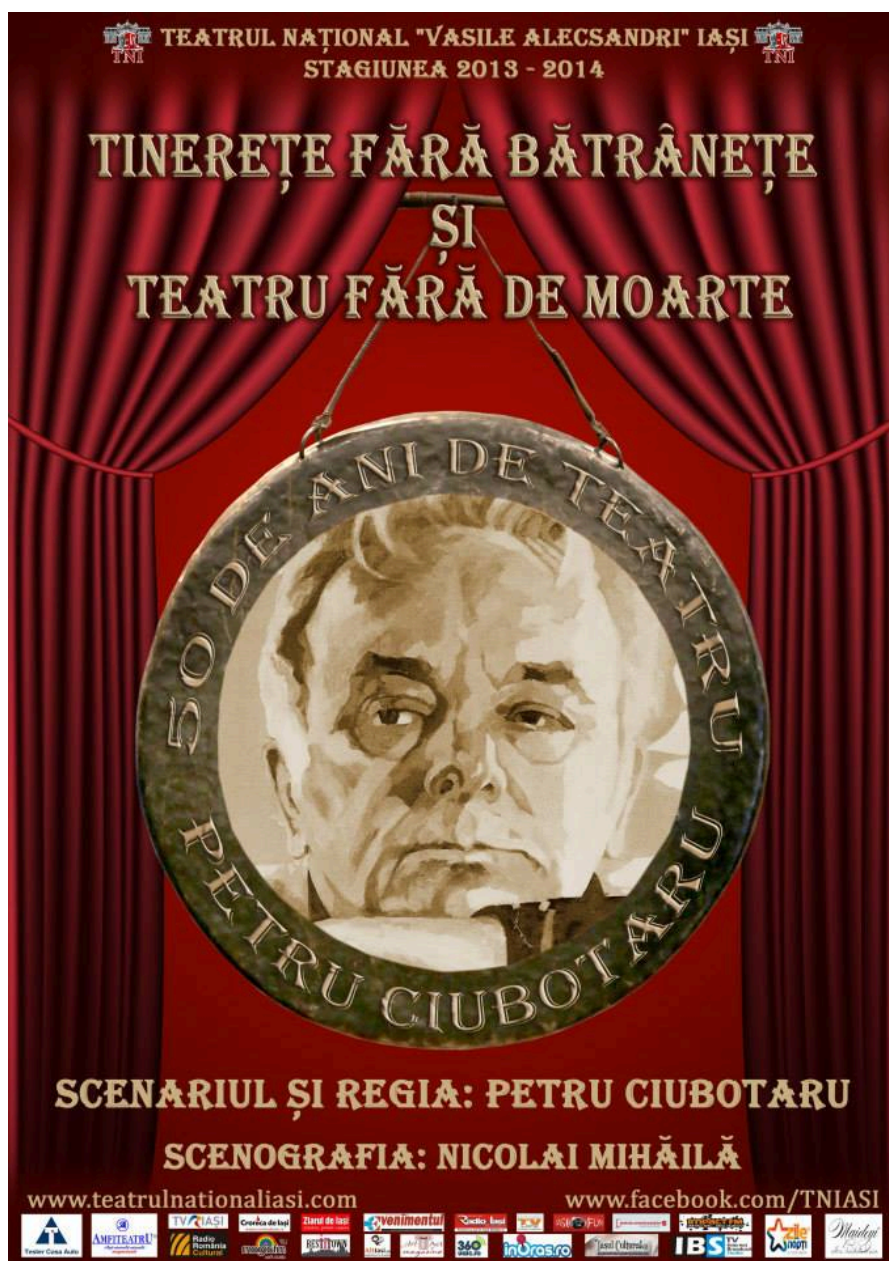
Se spune că actorii ar vrea să moară pe scenă – aici e lumea și destinul lor. Unii chiar s-au stins sub ochii spectatorilor. Dar, altfel, pe „scândură”, ei dau viață. O viață care nu-și pierde ușor fosforescența... Atâta doar că și ea are un sfârșit. Simt o strângere de inimă gândindu-mă la maeștrii care nu mai sunt: Margareta Baci, Anny Braesky, Gică Popovici, Miluță Gheorghiu, Ion Lascăr, Ștefan Dăncinescu, Neculai Șubă, Remus Ionașcu, Constantin Cadeschi. Nici nu i-am pomenit pe cei plecați la București, o mulțime, mulți de soi. Mai sunt și alții, care n-au avut parte de șansă. Câți și-l mai amintesc pe Alexandru Blehan, un comic de un har comparabil cu acela al lui Birlic? Sau pe modelatorul de roluri mici Constantin Protopopescu. Și alții... și alții...

S-au dus, s-au retras și în locul lor prindeau să strălucească – îi înșirui așa cum îmi vin în minte – Virginica Bălănescu, Dan Nasta, Teofil Vâlcu, Virgil

și Virginia Raiciu, Adrian Tuca, Adina Popa, George Macovei, Florin Mircea, Costel Popa, Dionisie Vitcu, Gilda Marinescu, Mihaela Arsenescu, Emil Coșeru. Și, mereu împreună cu ei, Petrică Ciubotaru. Petrică – altfel cum? Purtătorul unei tradiții, o tradiție teatrală, făcând legătura, o trainică legătură, între ieri și azi.

Multe ar fi de spus despre personajele interpretate din anii '60 și până acum de năzdrăvanul din Ciurea îndrăgostit de arta scenei. O vom face poate cândva. Când? Atunci când, răspunzând unei provocări pe care i-am aruncat-o, el își va așterne pe coli veline amintirile din viața de actor. Am credea că vor fi o revelație. Petrică al nostru, când se apucă să povestească despre cele care au fost, își dezvăluie o înzestrare, o reală înzestrare de memorialist. Cu prospețime, cu un verb evocator, plin de culori, el reînvie personajii și creații de altcândva. Ani de ghidușii, ani de împliniri... Anii copilăriei petrecute în preajma Teatrului Național, care îl ademenea ca într-o predestinare, anii de inițiere în tainele teatrului, anii creațiilor înfăptuite pe scena ieșeană, de mai demult și... până cine știe când. Va fi și această carte o premieră!

Notă: În cadrul a celei de-a XXII-a ediții a Galei Premiilor UNITER din 2014, actorul Teatrului Național „Vasile Alecsandri” din Iași, Petru Ciubotaru, a primit **Premiul pentru întreaga carieră**. Echipa „Colocvii teatrale” își face o datorie de onoare din a spune: „Vă mulțumim Maestre pentru povestea despre TINEREȚE FĂRĂ BĂTRÂNEȚE ȘI TEATRU FĂRĂ DE MOARTE.”



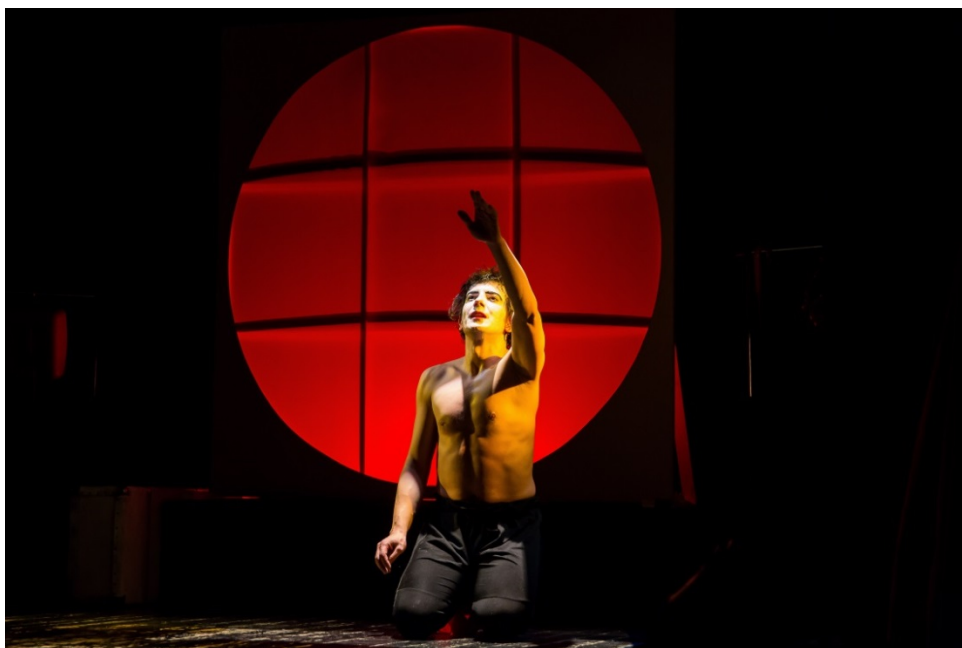
Un spectacol confesiune

Anca CIOBOTARU*

Rezumat: Sala *Studio* și Centrul de Cercetare „Arta Teatrului – Studiu și Creație” au devenit gazdele unui spectacol – confesiune, iar proiectul *Dialogului între generații* și-a împlinit menirea aducând în mijlocul studenților Facultății ieșene de Teatru doi învingători ai luptei cu sensurile comune – ale cuvintelor, ale vieții, ale scenei.

Fall nu e un spectacol despre cădere ci despre căutare și înălțare. Emanuel Florentin nu este un actor care a căzut ci unul care se caută, se reconstruiește și se înalță; profitând de titlu, îl putem numi *high-fleyer*. Fiecare secvență este introdusă printr-o succesiune cuvinte cheie menite să te ajute să înțelegi rădăcinile visului; printre ele își fac loc numele măștrilor în umbra cărora pare că se retrage; în fapt, le aduce un omagiu. Din mișcări și rostiri își desenează arborele genealogiei artistice: saltimbancul, Charlot, Decroux, Marceaux sau trupa Mummenschantz. Astfel, Emanuel Florentin devine o ramură a unui copac magic – al vieții teatrului nonverbal.

Cuvinte cheie: teatru, nonverbal, pantomimă, Charlot, comunicare.



* Conferențiar universitar doctor abilitat la Facultatea de Teatru, Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași, autoare a numeroase articole și studii de specialitate, actor păpușar

Chiar dacă fiecare spectacol vorbește, într-un anume fel, despre cei implicați în realizarea sa, postmodernismul se remarcă printr-o accentuare a detașării emoționale. Regizorii reprezintă într-o lume de imagini viața așa cum o percep ei și nu se sfiesc să transforme actorul într-un instrument sau o piesă a acelui puzzle animat. Experimentul și elementul surpriză vizează captarea publicului într-o comunicare, adesea fracționată. Polemicile se succed într-un ritm amețitor: câtă emoție și câtă luciditate? Câtă poveste și câtă non-comunicare? Cine poate stabili rețeta perfectă? Și totuși spectatorul, indiferent de vârstă sau statut socio-profesional, are nevoie de poveste și emoție. Atunci când întâlnește un artist sau o echipă gata să își spună povestea, devine receptiv, acceptând să intre în joc și să răsplătească efortul cu propriul consum emoțional. Dincolo de tehnici, cuvinte sau teorii, teatrul rămâne o artă a comunicării metaforice. Semnul teatral, oricât de criptic, se întrupează din neliniștea actorului; descifrarea sa necesită implicare.

Fall¹⁰³ nu e un spectacol despre cădere ci despre căutare și înălțare. Emanuel Florentin nu este un actor care a căzut ci unul care se caută, se reconstruiește și se înalță; profitând de titlu, îl putem numi *high-flyer*. Văzând spectacolul mi-am amintit de Henrich von Kleist și m-am gândit că și actorii (nu doar marionetele) pot fi asemeni zânelor: au nevoie de sol doar pentru a se înălța. Trama se întrupează din fum, lumini, umbre, gesturi, ritmuri și confesiune. Confesiune sau – poate - o invitație la a reflecta la destinul actorului, nepăsare (ca stare simptomatică a lumii contemporane) disperare, neputință și izbândă, prețul cu care societatea e dispusă să îl plătească actorului. Și totuși ... confesiune. Fiecare secvență este introdusă printr-o succesiune cuvinte cheie menite să te ajute să înțelegi rădăcinile visului: „energie, braț, picioare, energie, mască, braț, picioare, clovn.” Printre ele își fac loc numele măștrilor în umbra cărora pare că se retrage; în fapt, le aduce un omagiu. Din mișcări și rostiri își desenează arborele genealogiei artistice: saltimbancul, Charlot, Decroux, Marceaux sau trupa Mummenschantz. Astfel, Emanuel Florentin devine o ramură a unui copac magic – al vieții teatrului nonverbal. În fapt, apropierea de tehnicile specifice acestora are la bază o cercetare doctorală finalizată deja; o teză în care proiectele teatrale – cu mulți clovni, povestea lui Charlot și neliniștea mimului – căpătau sensuri profunde, prevestind, totodată, că etapele următoare ale călătoriei profesionale vor urma aceeași cale.

¹⁰³ **Fall** – spectacol nonverbal, regia, scenariul și coregrafia Alice-Ioana Șfaițer; premiera a avut loc la 10 februarie 2014, Sala „Studio” a Facultății de Teatru – Universitatea de Arte „George Enescu” Iași

COLOCVII TEATRALE

Păpușă sau păpușar? Destin sau voință? Un salt printre stele sau în gol? Căutăm răspunsul printre cuvinte: „...bazinet, perfuzie, picioare, durere, I.T.M., indiferență ...”.

Dincolo de cuvinte suntem invitați să pătrundem într-un laborator al vindecării, eliberării și regăsirii metaforice. Poezia și emoția sunt topite și reconvertite în mișcările mimului. Ritm, grimasă, alb și negru. O lume efemeră prin care actorul își caută identitatea. Gânduri, sentimente, tehnică și instinct teatral sunt bine amestecate și transformate în expresivitate scenică; glezna, poigne-ul, trunchiul, privirea surprind neliniștile interioare și le trimit publicului. Lacrimă și surâs, energie și mască, cuvânt și tăcere - contrastele succesive susțin tensiunea dramatică

Cu mobilitate și spontaneitate se strecoară printre cuvinte și sentimente. Cu valiza albă încărcată de personaje, trece prin viața spectatorilor lăsându-le crâmpie din jurnalul scris, mai ales, fără cuvinte. Zborul capătă rezonanțe sonore; poți auzi aripa fluturelui și zgomotul surd al trupului prăbușit. Strigătul disperat își găsește muțenia și se prăbușește, greu, înlăuntru.



COLOCVII TEATRALE

Alb, negru, roșu ... Finalul e greu de anticipat. Și totuși e simplu și firesc: „Punct și de la capăt...!” O buclă, nu un cerc. O ascensiune către sine, posibilă prin prezența în umbră a celei ce semnează regia, scenariul, coregrafia și ideea scenografică: Alice Ioana Șfaițer. Împreună au marcat un nou început al vieții lor – artistice și personale, pentru că, dincolo de imagini și acuțiuni scenice, cei doi ne-au dăruit povestea lor și o lecție de viață.

Sala *Studio* și Centrul de Cercetare „Arta Teatrului – Studiu și Creație” au devenit gazdele unui spectacol – confesiune, iar proiectul *Dialogului între generații* și-a împlinit menirea aducând în mijlocul studenților Facultății ieșene de Teatru doi învingători ai luptei cu sensurile comune – ale cuvintelor, ale vieții, ale scenei.

Orfeu – un exercițiu spectacologic modern

Rezumat: Christoph Willibald Gluck, secondat de libretistul Rainieri de' Calzabigi, realizează cu *Orfeu și Euridice*, operă în trei acte, un adevărat tur de forță al iubirii disperate, lipsite de speranță. Personajul central, Orfeu, consacrat de mitologia greacă drept cel mai iscusit rapsod al lumii, consumă stări de o intensitate dramatică greu de exprimat în cuvinte. Succesiunea de arii, pasaje corale și dansuri este străbătută de un fior tragic ce impune restricții în plan interpretativ și regizoral. Aceste aspecte au provocat imaginația unei echipe interdisciplinare ce a reunit cadre didactice de la Facultățile de Teatru, Muzică și Arte vizuale. Impactul acestui exercițiu spectacologic a fost exprimat în trei *puncte de vedere*.

Cuvinte cheie: mitologie, spectacol de operă, exercițiu spectacologic, Orfeu, Christoph Willibald Gluck.



Punctul unu

Octavian JIGHIRGIU*

Atunci când cuvântul ia forma cântului, el devine mai sărac în miza semantică, în esența sa? Este întrebarea de la care am pornit căutările artistice pentru proiectul „Orfeu și Euridice”, operă compusă de Cristoph Willibald Gluck, pe un libret de Rainieri de' Calzabigi. Când a venit propunerea montării acestei opere, din partea doamnelor profesoare Aurelia Simion și Consuela Radu-Țaga, m-am simțit provocat ca regizor, într-un mod cu totul și cu totul diferit decât până în acel moment. Această operă clasică care-mi vorbea despre iubire, preț de două ore, ascultând-o pe un cd, imediat după ce am primit tema de lucru, părea să fie acel „armăsar imposibil de îmblânzit”. Încercam mental să construiesc în imagini lumea lui Orfeu, artistul devorat de dragostea fără speranță. Muzica devoala treptat protestul învăluit de lirism, parabola iubirii imposibile, paradoxul cruzimii zeilor.

Apologie a suferinței, probabil una dintre puținele creații ale genului de operă care debutează tragic, „Orfeu și Euridice” avea să-mi dea suficiente insomnii. Criza de creație a luat sfârșit atunci când, ascultând pentru a nu știu câta oară muzica, am realizat că limbajul teatral și limbajul muzicii pot și trebuie să fie îngemănate în forme de expresie inedite. Acela a fost momentul în care am înțeles că spectacolul trebuia să-și dea jos haina îndoliată, propusă de libret și, sub pretextul unei contemporaneizări în care lipsa compasiunii între semeni a generat mutații în umanitate, să-și croiască propriul traseu ideatic prin substanța operei lui Gluck.



* Conferențiar universitar doctor la Facultatea de Teatru, Universitatea „George Enescu” din Iași

Astfel, s-a concretizat treptat un spectacol coerent și logic din punct de vedere epic, cu o simbolică alternând între realism și poezie, între dramă și un comic împins uneori spre grotesc. Croindu-și traseu din lumea celor vii, spre lumea tenebrelor, Orfeu va avea de înfruntat demoniada infernului, în încercarea disperată a-și revedea iubita. Furiile, geniile răului exersează la contactul cu eroul un tip de teroare impusă de canoanele clasice. Dând greș, „slujbașii” morții își revizuiesc atitudinea, devenind clovnii macabri ai unei sarabande hilare. Orfeu va parcurge drumul spre (ne)ființa iubită, traseul de la agonie la extaz, învingându-și teama și deznădejdea. Lira sa îi va fi tovarăș de călătorie și sprijin în depășirea obstacolelor.

Disperarea, expresia tragică provenită din directa descendență a tipologiilor, conflictelor și situațiilor din teatrul antic, ia în acest spectacol o formă adaptată înțelegerii omului modern. De altfel, ansamblul elementelor înglobate sincretic în discursul spectacologic: muzica, arta actoricească, plastica corporală și dansul, și-au câștigat notorietatea încă din evul de început al artei: „Muzica și dansul au jucat în teatrul grec un rol de primă importanță, în special muzica, prin veșmântul melodic pe care l-a dat anumitor părți din tragedie. (...) Elementul melodic nu este o inovație adusă de spectacolul teatral, ci aparține vechii tradiții sacrificale a misterelor dionisiace, de unde a fost preluat în noua structurare dramatică.”¹⁰⁴ Aceste rânduri nu au darul de a anula în contextul anterior importanța compoziției muzicale, ci tocmai de a potența necesitatea acesteia în imprimarea forței expresiei dramatice. Evident, trebuie precizată totala autonomie pe care și-a dovedit-o ulterior forma artistică derivată din acest ansamblu: opera.

Revenind la spectacol, ceea ce e cu adevărat profund în el este capacitatea personajelor de a naviga dezinvolt între „mărunțișurile” ontologice, precum flirtul, sau joaca și marile angoase ce provoacă mereu conștiința la dedublare. Lumea reală din spectacolul „Orfeu și Euridice” este uneori abandonată de „chiriașii” ei, într-un fel de evadare către o lume onirică. Am imaginat această trecere repetată de la un univers la altul, de la un context la altul, într-un mod cât mai firesc, fără fracturi de logică, sau forțări ale ontologicului, bazându-mă pe capacitatea de disimulare a interpreților și pe complicitatea unei scheme de lumini adecvate. Cheia de joc actoricesc, oscilând între realism psihologic și grotesc, a fost fermentul ludic ce a reactivat inocența pierdută în copilărie a interpreților. Joaca lor imprezvizibilă a subliniat totodată rolul hazardului, în derularea poveștii.

¹⁰⁴ Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal*, Editura Meridiane – Biblioteca de artă, București, 1971, pp. 54-56



Firul epic se concentrează pe traictoria personajului central, Orfeu, dar și a personajului colectiv și a celorlalte două personaje: Euridice și Amore. Toți interpreții pulsează deseori într-o energie comună, pentru ca în secunda următoare fiecare dintre ei să își urmeze propriul traseu de emoții și preocupări, particularizându-se.

Spectacolul pune în relație directă termeni antagonici precum *derizoriu* și *înălțător*, succesiunea acestora fiind una neforțată, naturală. De la a face parte dintr-un cortegiu funerar, până la a călări, dansa, sau trage cu pușca, distanța poate fi surprinzător de mică: închizi ochii, declanșezi un gând, și... se rezolvă. Este procedeul stanislavskian prin care orice actor ajunge să intre în pielea personajului interpretat.

Un „acces” de bunătate al unei zeiță, Amore, prefătează finalul fericit al operei și, implicit, al spectacolului. Dacă povestea începe cu plânsul sfâșietor al lui Orfeu, care tocmai află de moartea Euridice, aceasta va fi, în final, readusă în lumea celor vii de către zeu. Sfârșitul pozitiv este, în acest caz, impus de morala secolului al XVIII-lea care nu permitea ca virtutea să nu fie recompensată. Este relansată speranța vieții. Din cerul de unde oamenilor le este „livrat” sfârșitul, le vine acum și izbăvirea. Între cele două entități – umanitate și divinitate – s-a stabilit un raport de echilibru provizoriu. Un alt raport contrastant se instaurează și între Eros și Thanatos, prin punerea permanentă față în față a personajelor Amore și Moartea.



Am lucrat foarte mult cu distribuția acestui spectacol. Din amplul tablou uman al corului, care, lăsând deoparte orgoliul individualizării, s-a transformat într-o echipă omogenă, au rezultat imagini scenice de mare impact, prin momente perfect sincronizate de acțiune. Soliștii au răspuns, de asemenea, imediat la cerințele impuse de regie.

Poate părea ciudat, dar cred cu tărie și o pot și demonstra, că spectacolul de teatru sau operă nu poate avea o viață coerentă dacă nu conține în structura sa raporturi matematice. Legătura dintre matematică și artă este, de altfel, una extrem de strânsă: „... prezența numerelor în natură și în viață se regăsește reflectată și în artă, impunându-se, conștient sau nu, în chiar structura operei. (...) ...aceste date numerice naturale și proporții modulare în care este angajată viața umană, animală sau vegetală constituie în lumea artei un fel de rațiune cosmică, o armonie vitală între opera de artă și ansamblul realității ce o înconjoară.”¹⁰⁵ Fără această rigoare matematică un spectacol nu are șanse de reușită. Dacă compunerea muzicii urmează indubitabil acest traseu, calcularea exactă a mecanismului de mișcare, gestică și mimică, dublate evident de simțirea interpreților a devenit, în cazul spectacolului „Orfeu și Euridice”, cheia de împlinire a creației artistice.

Atenția mea s-a concentrat în egală măsură pe expresivitatea jocului actoricesc, pe calitatea interpretării vocale, pe conturarea caracterelor, pe dinamica imagistică și simbolistică a fiecărei situații scenice. În poetica pe

¹⁰⁵ Victor Ernest Mașek, *Artă și matematică*, Editura Politică, București, 1972, p. 25

care am propus-o în acest spectacol, o tresărire suplinește agitația impusă de groază, iar un gest poate ține locul unei fraze. Am pariat totul pe iscusința actorilor-soliști de pe scenă. Iar ei au câștigat pariul și în numele meu. Distribuția cu care am lucrat la acest proiect m-a sedus prin dezinvoltură și naturalețe, prin claritatea gesticii și a expresiei corporale, printr-o vitalitate scenică debordantă, prin realele calități vocale. Femei sensibile și furtunoase, personalități puternice și, totodată, duioase, alături de bărbați expresivi și temperamental, oscilând între ezitare și agresivitate, mi-au populat microuniversul imaginat de mine în spectacol. Le-am cerut interpreților asumare, relații juste și adevăr. A rezultat un întreg bine legat, agresiv și blând, grav și comic, în egală măsură, plasându-se sub registrul subtilității și al rafinamentului.

Plonjeul în subconștient, în acel plan al imaginarului care izbăvește sau distruge iremediabil, a constituit pentru mine ca regizor, contrapunctul necesar construcției spectacologice. Stabilind de la bun început o relație stranie cu libretul, dar mai ales, cu muzica, duioasă, nervoasă, armonioasă și amețitoare, pe alocuri cadențată, sau marcată de lirism, am fost condus de propria-mi intuiție spre finalitate. Spectacolul, o dovedesc feedback-urile de după premiera consumată în aula Bibliotecii Centrale Universitare din Iași, este o panoramă a expresivității corpului uman în relația cu spațiul, cu muzica, cu masca, cu costumele și nu în ultimul rând cu spectatorii.

Experimentul „Orfeu și Euridice” are curajul, alături de alte producții, să redimensioneze expresia spectacolului de operă. E un act de desființare și reconstrucție ce implică niște riscuri. Dar așa cum arăta Jerzy Grotowski în a sa expunere de principii estetice: „Un act de creație nu are nimic de a face nici cu confortul exterior, nici cu politețea umană convențională.”¹⁰⁶

Ca și în cazul altor producții regizate, am avut și aici șansa să verific o serie de factori concreți de determinare a unui discurs scenic coerent. În lucrul cu studenții fac permanente evaluări ale mecanismului de joc, imprimându-mi această formă analitică de abordare a artei scenice, ca pe o „deformare profesională”. Și sunt mai tentat să adâncesc acest mod particular de studiu atunci când miza e importantă. Iar în cazul proiectului „Orfeu și Euridice”, miza a fost una specială. Până la finalul repetițiilor nu m-a părăsit senzația că situațiile scenice vorbesc despre mult mai multe lucruri decât despre acea poveste de iubire deznădăjduită. Abia atunci când spectacolul a intrat în proba de foc a reprezentării la public, am primit pe de-a-ntregul răspunsul la întrebarea cu care au debutat aceste rânduri: atunci când cuvântul ia forma cântului, el câștigă acea neutralitate care-i permite să redevină „el”, sau orice altceva.

¹⁰⁶ Jerzy Grotowski, *Spre un teatru sărac*, Editura UNITEXT, București, 1998, p. 136

Nu în ultimul rând, am avut plăcerea să observ cum interpreții câștigă în expresivitate, pe plan fizic și gestual, cu fiecare nouă repetiție. „Într-o perioadă în care, în toate domeniile științei, căutăm să ne cunoaștem mai bine, cum să nu fii frapat de ignoranța în care încă ne găsim în ceea ce privește propriul corp, întreg organismul, *din punct de vedere estetic?*”¹⁰⁷ Actorii-soliști din acest spectacol au făcut pasul înainte, reevaluându-se și din această perspectivă.

Chiar dacă proiectul a avut aerul unui demers experimental, prin el am reușit să gândesc și să creez esențializat. Elemente de antiteză ca *indignarea* și *stupefacția*, *revolta* și *tăcerea*, *bucuria* și *durerea*, coexistând formal sau structural în spectacol, m-au întovărășit pe parcursul repetițiilor, ca niște prieteni de nădejde. „Orfeu și Euridice” este un spectacol despre om și capacitățile lui paradoxale, incredibile, de a depăși orice obstacol.

Participarea la Festivalul „Viva Vox” din Cluj-Napoca, a însemnat atât pentru studenți, cât și pentru noi profesorii coordonatori, o certificare a faptului că produsele școlii vocaționale ieșene, sunt apreciate și recunoscute de specialiștii și publicul din țară.

Universitatea de Arte „G. Enescu” Iași - participare la Festivalul „Viva Vox”, Cluj-Napoca, ediția a IV-a, 5-12 mai 2014, cu spectacolul

„Orfeu și Euridice”

operă de Cristoph Willibald Gluck

pe un libret de Rainieri de' Calzabigi

Dirijor: Consuela Radu-Țaga

Regia: Octavian Jighirgiu

Pian: Aurelia Simion

Flaut: Paula Mina

Costumele: Sarah Ambrozie, Ionuț Ciocan, Radu Nistor, Aurel Asanache, Dan Balan, Bogdan Mihăilă

Luminile: Gheorghe Albianu

Distribuția:

Orfeu – Noemi Karacsony (mezzosoprană)

Euridice – Manuela Ipate (soprană)

Amore – Daniela Gorla (soprană)

Corul - Cătălina Nanu (soprană)

¹⁰⁷ Adolphe Appia, *Opera de artă vie* – cap. *Marele necunoscut și experiența frumuseții*, Editura UNITEXT, București, 2000, p. 85

COLOCVII TEATRALE

- Cristina Simion (soprană)
- Mădălina Teodorescu (mezzosoprană)
- Elena Băiceanu (mezzosoprană)
- Andreea Popescu (mezzosoprană)
- Gabriel Doru (tenor)
- Cristian Butnaru (tenor)
- Robert Buzilă (bas)
- Ionuț Copăcel (bas)

Punctul doi

Aurelia SIMION*

Cunoscut în istoria muzicii ca un important reformator al operei, compozitorul austriac Christoph Willibald Gluck a deschis prin creația sa, la mijlocul secolului al XVIII-lea, un drum larg teatrului liric spre un nou stil, spre o concepție modernă ce se vor regăsi peste ani în drama muzicală romantică. În acest context, opera *Orfeu* este un veritabil exemplu de integrare a muzicii în adevărul dramatic, prin ariile de o simplitate și o măreție nobilă încredințate personajelor principale, prin redarea rolului tradițional al corului în desfășurarea dramaturgiei scenice, dar și al orchestrei, al cărui comentariu este pus mereu în slujba reliefării ideilor poetice.

Se cunosc două versiuni ale operei menționate: prima versiune, pe libretul italianului Raniero da Calzabigi, a cărei premieră a avut loc în anul 1762, în ziua de 5 octombrie, la Viena, cea de-a doua versiune, în limba franceză, pe libretul lui Pierre-Louis Moline, care a avut loc la Paris în seara zilei de 2 august 1774, cu unele modificări în concepția de creație. Astfel, în cea de a doua versiune, rolul lui Orfeu, gândit inițial pentru voce de castrat, a fost transpus pentru tenor, iar finalul operei – tragic în versiunea italiană – a fost modificat în sens optimist, prin înduplecarea zeilor și revenirea la viață a Euridicei. Noua viziune a deznodământului a făcut loc și unei alte concesii, Gluck fiind nevoit să compună pentru final muzica unui grandios balet, fapt ce a contribuit, desigur, conform gustului publicului parizian, la marele succes al reprezentației din seara zilei de 2 august 1774. De menționat faptul că, în timp, rolul lui Orfeu a fost atribuit vocii de mezzosoprană.

În data de 2 iulie 2014 se vor împlini 300 de ani de la nașterea compozitorului Christoph Willibald Gluck, fapt care a determinat, într-o oarecare măsură, alegerea operei *Orfeu* pentru a fi prezentată la Festivalul Operei Studențești Viva-Vox de la Cluj. Totodată, am dorit de a demonstra, prin acest proiect, avantajul pe care îl are Universitatea de Arte „George Enescu”, singura din România, care reunește cele trei domenii ale artelor: muzică, teatru și arte plastice. În acest context de la „Muzică” au participat studenți și profesori ai clasei de operă din cadrul Departamentului Instrumente de suflat-percuție și Canto al Facultății de Interpretare, Compoziție și Studii muzicale teoretice, „Teatrul” a fost reprezentat de regizorul operei și realizatoarea costumelor, iar studenții de la „Arte

* Profesor universitar doctor la Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași, Facultatea de Muzică

COLOCVII TEATRALE

plastice”, secția *Design grafic*, și-au adus contribuția prin confecționarea recuzitei, a afișelor, a schițelor și a conceperii costumelor.

Opera a fost regină-a festivalului din Cluj,
Reunind soliști, maștri, impresari și invitați.
Feria muzicii eterne a
Explodat de voci superbe și
Uimitoare ale celor aclamați.



Punctul trei

Consuela RADU-ȚAGA*

A patra ediție a Festivalului studentesc de operă *Viva Vox*, desfășurat la Academia de Muzică *Gheorghe Dima* din Cluj, a însemnat a patra participare a ansamblului clasei de operă a universității noastre. În anul în care se împlinesc 300 de ani de la nașterea compozitorului Christoph Willibald Gluck, interpreții ieșeni au completat tabloul manifestărilor artistice prin reprezentarea operei *Orpheus*, una dintre cele mai importante lucrări de gen ale perioadei clasice. Colaborarea apropiată a compozitorului cu libretistul Ranieri de Calzabigi, eroul mai puțin cunoscut din spatele operei, a presupus valorificarea vechii legende a lui Orfeu, poveste ce a dominat tematica spectacolului liric la începuturile sale. Reprezentația de pe 8 mai, din sala Studio, a readus în atenție îngemănarea dintre muzică, cuvânt și artele plastice, la punerea în scenă a acestui spectacol conlucrând toate cele trei facultăți ale UAGE: muzica, teatrul și artele vizuale.

Personal am căutat să pun cât mai bine în valoare potențialul vocal al studenților de la secția canto și să redau frumusețea muzicii ce amplifică emoțiile și sentimentele transmise prin cuvinte, abordând o partitură mai puțin cântată pe scenele românești. De-a lungul celor 90 de minute, toate cele trei acte s-au jucat fără pauză. Pentru această configurație s-a renunțat la unele momente de balet și s-au operat câteva salturi. A rezultat un spectacol viu și colorat, interpretat de voci tinere, aflate la început de drum. Suportul desfășurării dramatice a fost realizat de omul-orchestra, prof. univ. dr. Aurelia Simion, pianul fiind completat din loc în loc cu intervențiile diafane ale flautului (Paula Mina, masterand). Alături de cele trei personaje principale, corul a avut un rol important prin aparițiile sale cameleonice: păstori, nimfe, furii, spectre, sau însoțitori ai lui Orfeu. Formația camerală cu 9 membri (Cătălina Nanu, Cristina Simion, Elena Băiceanu, Mădălina Teodorescu, Andreea Popescu, Gabriel Doru, Alexandru Butnaru, Robert Buzilă, Ionuț Copăcel), cărora li s-a adăugat din când în când și Amor, a adus prospețimea și contrastul atât de necesar genului liric, atât din punct de vedere muzical, cât și din punct de vedere regizoral. Rolul în travesti a fost interpretat de către mezzosoprana Noemi Karacsony, studentă în anul IV la clasa asist. univ.dr. Doina Dumitriu. Complexa partitură a personajului titular cuprinde momente de cantilenă, dar și pasaje cu agilități (aria de la sfârșitul primului act), tensiune dramatică dar și încântare lirică. Într-un ambitus larg se afirmă o țesătură înaltă, adoptând culori vocale dintre cele mai diverse care concordă cu stările prin care trece nefericitul soț. O

* asistent universitar doctor la Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași

COLOCVII TEATRALE

substanță sonoră fluidă, cu intensități vibrante și emoționante aduce nimfa Euridice, căreia i-a dat viață soprana Manuela Ipate, studentă în anul IV, la clasa asist. univ. drd. Lăcrămioara-Maria Hrubaru-Roată. Vocea sa caldă și nobilă, cu sonorități rotunde a fost contrapunctată de lirismul ingenuu al lui Amor, interpretat de soprana Daniela Gorla, studentă în anul al III-lea, la clasa asist. univ. dr. Cristina Simionescu. Timbrul său clar și sunetele bine focusate au adus strălucire și au conturat un personaj neastâmpărat, care a readus-o pe Euridice din tenebre și a redat-o soțului său.

Efortul comun al grupului de interpreți a fost ordonat scenic de către conf. univ.dr. Octavian Jighirgiu, regizor care s-a îndreptat către genul operei venind din zona teatrului. Dinamismul și expresivitatea mișcărilor, elementele artei dramatice au nuanțat derularea muzicală și au întregit compozitul artistic. Chiar și pe momentele de recitativ, cruciale de altfel pentru progresul narativ, corului i-au fost trasate sarcini regizorale, acoperind întregul spațiu scenic.

În prezența unor personalități marcante precum Ionel Pantea, președintele onorific al ediției din acest an, Peter Mario Katona, directorul de casting de la Royal Opera House Covent Garden din Londra, Hermann Keckeis, profesor la Universitatea Mozarteum din Salzburg și criticul muzical Costin Popa, ieșenii au prezentat un Orfeu tânăr și energic. Spectacolul a fost bine, iar pentru a susține acest lucru citez afirmația bas-baritonului Ionel Pantea : *cred că acest spectacol reprezintă una dintre culmile festivalului !*



© nicu cherciu

Omul sfințește locul

Victor MIHĂILESCU*

Rezumat: *Sfântul din Sfântu Gheorghe* este al patrulea spectacol dintr-un ambițios proiect teatral adresat orașelor românești de provincie. Proiectul este inițiat de regizoarea Ana Mărgineanu în colaborare cu dramaturgul Ștefan Peca și se intitulează *Despre România, numai de bine*. Fără profunzimi remarcabile, textul pe care se bazează spectacolul de la Sfântu Gheorghe este suficient de inteligent cât să decupeze din multitudinea de posibilități o situație universal-umană, deopotrivă particulară și exponențială. Cu o durată considerabilă, întreaga reprezentație se construiește pe o nesperată interactivitate. Convenția spectacolului e simplă - actorii sunt pe scenă, așezați pe scaune, recuzita e la vedere iar desfășurarea e modulară - fiecare scenă prin care povestea avansează se petrece în spațiul de joc delimitat de scaune și la care ceilalți actori (inclusiv publicul) asistă pasiv. Ca ritm, tempo-ul primei părți este destul de slab, însă a doua parte, mai tensionată dramatic, recuperează și oferă o percepție temporală de ansamblu cât se poate de agreabilă.

Cuvinte cheie: interactivitate, proiect, dramaturgie, spectacol, comunitate



* Doctorand al Universității de Arte “George Enescu”, Iași. Profesor la Liceul de Arte “Dimitrie Cuclin”, Galați

COLOCVII TEATRALE

Sfântul din Sfântu Gheorghe este al patrulea opus dintr-o suită de portretizări dramaturgice ale unor orașe românești de provincie, proiect inițiat de regizoarea Ana Mărgineanu în colaborare cu dramaturgul Ștefan Peca și intitulat *Despre România, numai de bine*. În ciuda referințelor funeste, itinerariul cazuistic este cât se poate de viu și de entuziast: după Târgoviște, Baia Mare și Piatra Neamț, Sfântu Gheorghe este așadar al patrulea oraș pus pe harta unui plan ambițios și fără îndoială dificil, acela de a transpune dramatic spiritul unui oraș, de a-l cerceta și de a-i cuprinde specificul într-un text care să respire problematica unei comunități, după cum însuși Ștefan Peca afirmă. Anunțat astfel, proiectul pare mai degrabă un efort de cercetare documentară cu specific teatral, însă niciunul din cei implicați în realizarea lui nu s-a mulțumit să rămână la acest nivel, așa că spectacolele furnizează o experiență teatrală trepidantă, pe care spectatorii sunt invitați s-o perceapă la granița dintre recunoaștere și transcendență și care să le ofere o șansă mai importantă decât aceea a identificării - șansa unei noi perspective asupra cotidianului.



Fără profunzimi remarcabile, textul pe care se bazează spectacolul de la Sfântu Gheorghe este suficient de inteligent cât să decupeze din multitudinea de posibilități o situație universal-umană, deopotrivă particulară și exponențială, care susține plauzibil și eficient construcția spectacolului. Este vorba despre povestea lui Rareș, angajat al unei fabrici de pâine locale, care trăiește "visul american" pe meleaguri româno-secuiești. Conștiincios practicant al capitalismului burghez, cu o familie aparent fericită și cu o situație cel puțin decentă, scădat în apele călduțe ale auto-indulgenței, acesta

comite imprudența de a intra (nu fără voia lui și nu lipsit de stângăcie) într-un carusel periculos, care amestecă până la dizolvare termeni precum bunătate, altruism, compasiune ori mărinimie. Prin intermediul unui *hobby* (fotografia) face cunoștință cu periferia absurdă a unui sistem social cu destule erori, unde supraviețuirea este o chestiune de șansă: o tânără de etnie rromă, un bătrân fără venituri, o familie fără locuință și mulți alții. Pe toți aceștia Rareș încearcă, cu idealism și riscuri asumate, să-i ajute, ajungând până la a sacrifica nu doar bunăstarea personală, ci și pe cea a familiei sale. Zguduit și tulburat, este în cele din urmă înghițit de propria generozitate și devorat de nevoia de a face bine.

Deși bine articulat, textul deschide câteva situații cu potențial exploziv dar care sunt mai apoi fie slab dezvoltate, fie tratate cu un umor prea la îndemână - de exemplu, problematica coabitării maghiarilor, românilor și rromilor (rezolvată printr-un *gag*: imnul maghiar este cântat de actori cu versurile în limba română, iar imnul românesc este cântat în maghiară) sau ironica criminalitate zero în condițiile în care șomajul și sărăcia au atins un nivel alarmant. Toate acestea rămân tratate cuminte, într-o zonă de *political correctness* care nu rimează cu dramatismul progresiv al piesei. Ba mai mult, prin temele anunțate, textul s-ar potrivi mai degrabă unei comunități nu neapărat mai cosmopolite, cât mai mari. Pe de altă parte, există unele idei neîmplinite de autor, al căror echivoc pare involuntar - este deci o virtute generozitatea? Are ea legătură cu presiunea socială? Puseul nevrotic în virtutea căruia acționează personajul este amorsat de dinamica socială sau este pur patologic?



COLOCVII TEATRALE

Dincolo de text și de limitele sale, spectacolul este unul magistral. Cu o durată considerabilă, întreaga reprezentație se construiește pe o nesperată interactivitate, asupra căreia merită insistat. La rândul-i, interacțiunea cu publicul are la bază exploatarea ingenioasă a statusului activ/pasiv, atât în rândul actorilor cât și al spectatorilor.

Convenția spectacolului e simplă - actorii sunt pe scenă, așezați pe scaune, recuzita e la vedere iar desfășurarea e modulară - fiecare scenă prin care povestea "sfântului" Rareș avansează se petrece în spațiul de joc delimitat de scaune și la care ceilalți actori (inclusiv publicul) asistă pasiv, sugerând *voyeurism*-ul bolnăvicios care ne împiedică să intervenim. La răstimpuri sunt oferite explicații iar publicul poate interveni în desfășurarea poveștii, influențându-o și determinându-i cursul. Prin intermediul a trei bile colorate (pe care toți spectatorii le primesc la intrare), publicul își poate manifesta câte o alegere - pot salva un personaj, pot stabili desfășurarea temporală sau pot alege felul în care se termină piesa. În realitate, alegerile nu schimbă cu adevărat desfășurarea spectacolului, în sensul unei improvizații, însă modalitatea de exprimare a votului (spectatorii sunt literalmente invitați să arunce bilele pe scenă, după care ele sunt triate, în funcție de culori) stimulează o participare fizică care înglobează funcțional spectatorii în reprezentație. În sens larg, publicul capătă, pe durata spectacolului, nu doar o implicare activă ci și o responsabilitate civică de alt tip decât "moralitatea bunelor relații" la nivel comunitar.

Momentele de interacțiune străbat reprezentația de la început până la sfârșit - limba în care urmează să fie jucat spectacolul se decide în funcție de raportul vorbitori de limbă română/vorbitori de limbă maghiară, o urmărire se petrece printre scaune iar către final are loc un episod delicios: înainte de ultima rundă de vot cu bile (cea în care publicul poate salva un personaj), spectatorii care nu mai pot vota pentru că și-au epuizat acest drept în rundele anterioare îl pot recâștiga prin donații. Sunt acceptate orice obiecte (inclusiv bani), mai puțin cele valoroase, iar acestea sunt folosite, mai apoi, la următoarea reprezentație.

Pe cât de ingenioase și de oportune sunt aceste mijloace interactive, pe atât de discutabilă este valoarea lor artistică. Adaugă ele la valoarea spectacolului, sau fac parte dintr-o voalată strategie de marketing? Probabil că parte dintre ele sunt folosite doar pentru efectul energizant. Însă în cazul acestui spectacol, interactivitatea este departe de a fi pur conjuncturală. Ceea ce îl face cu adevărat valoros și surprinzător este juxtapunerea elementelor ficționale cu cele autentice. Brutăria lui Dioszegi, la care se face referire, există cu adevărat. Cartierul de rromi în care aceștia trăiesc într-o sărăcie cumplită, departe de ochii autorităților maghiare și române, există de asemenea. Pozele prezentate de Rareș pe parcursul spectacolului sunt reale,

COLOCVII TEATRALE

sunt portretele unor oameni condamnați la subzistență pe care îi poți întâlni, la o plimbare, prin Sfântu Gheorghe. Deciziile politice (mai ales cele privind cultura) se iau, așa cum este prezentat într-o scenă de început, în funcție de meschine compromisuri etnice. Abia aici interactivitatea câștigă o nuanță aparte, depășind chiar funcția artistică. Această contaminare realitate/ficțiune reușește să plaseze evenimentul teatral atât în zona recognoscibilului cât și în cea a inefabilului, iar acesta este un merit remarcabil. Nu în ultimul rând, această interactivitate îl face un spectacol "al locului", care își trage seva din poveștile și întâmplările locale, un spectacol care adus pe altă scenă își pierde nu doar prospețimea, dar și rostul. Și, deloc de neglijat, toate acestea sunt dovada incontestabilă a faptului că regia potențează dramaturgia și invers, scopul de a surprinde scenic o mostră concludentă de specific regional fiind cu succes atins.



Prestațiile actricești sunt savuroase, cu două mențiuni speciale: Fekete Zsolt și Claudia Ardelean, ale căror performanțe merită toate aprecierile. Ca ritm, tempo-ul primei părți este destul de slab, însă a doua parte, mai tensionată dramatic, recuperează și oferă o percepție temporală de ansamblu cât se poate de agreabilă, în ciuda celor peste trei ore de joc. Ilustrația muzicală este asigurată *live* de Éltés Áron (și este mai mult decât nimerită), iar scenografia și coregrafia sunt semnate de Anda Pop, respectiv Andreea Duță, completând cu discreție un tablou spectacular vibrant și plăcut.

Proiectul inițiat de Ștefan Peca și Ana Mărgineanu realizează mai mult decât o frescă socială prin teatru, el pune bazele unei idei pe care fiecare oraș sau regiune ar trebui să o dezvolte în oferta culturală - aceea a unei dramaturgii regionale, născută din evenimente și probleme

COLOCVII TEATRALE

caracteristice. Astfel, teatrul ar deveni un veritabil limbaj național multicultural.

Sfântul din Sfântu Gheorghe, de Ștefan Peca

Regia: Ana Mărgineanu

Distribuția: Sebastian Marina, Claudia Ardelean, Fatma Mohamed, Ion Fiscuteanu Jr., Camelia Paraschiv, Fekete Lovas Zsolt, Elena Popa, Daniel Rizea, Gulácsi Zsuzsanna

Talent la vedere. Performanță artistică

Irina SCUTARIU*

Rezumat: Când un lucru este evident și multe aspecte conjuncturale te ajută să subliniezi asta, atunci e de datoria ta să arăți ce poți. Pentru un actor această evidență se numește talent. Aspectele conjuncturale sunt legate de un scenariu – monodramă – care să te reprezinte, care să te arate în diverse ipostaze scenice, grăitoare pentru talentul tău. Respectându-se tradiția și anul acesta, la cea de-a IX-a ediție a Festivalului Internațional al Recitalurilor Dramatice „Gala Star”, au intrat în concurs variațiuni pe aceeași temă: *one man show*-uri și *one woman show*-uri concepute în diverse moduri. De altfel acest gen de teatru are o paletă generoasă de expresie și de construcție. Recitalul dramatic poate fi obținut doar din recitare de poezie, momente de pantomimă, unul sau mai multe personaje dramatice interpretate de un singur actor, cu sarcina de a propune un subiect incitant pentru spectator.

Cuvinte cheie: interactivitate, proiect, Mihaela Michailov, Katia Pascariu, comunitate

La ediția din acest an a Festivalului Internațional al Recitalurilor Dramatice „Gala Star” s-au acordat următoarele premii:

Marele premiu și Trofeul „Gala Star”, acordat actriței Katia Pascariu pentru interpretarea sa din recitalul *Copii răi* după un text semnat Mihaela Michailov, regizat de Alex Mihăescu;

Cel mai bun *one woman show*, acordat actriței Irena Boclinca din recitalul *Edith Piaf – femeia care a iubit*, scenariul și regia Nelly Cozaru;

Cel mai bun *one man show*, acordat actorului Cristian Iorga pentru recitalul *Colateral*, *Oedip* scris de Mihai Ignat în regia Laurei Moldovan;

Premiul „Actor pentru actor – Dinu Apetrei”, acordat actriței Florica Găzdaru din recitalul *Eu, mama și bunica*;

Premiul onorific „Ștefan Iordache”, acordat de elevii de liceu actriței Katia Pascariu pentru rolul din *Copii răi*;

* Lector universitar doctor la Facultatea de Teatru, Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași

COLOCVII TEATRALE

„Ziarul de Bacău” a acordat **Diploma pentru „emoție, expresivitate și calitatea interpretării”** actriței Irena Boclinca pentru recitalul *Edith Piaf – femeia care a iubit*



Fotografie din spectacolul *Copiii răi*

Pentru a recrea atmosfera acelor zile am realizat două interviuri speciale:

„Eu cred în arta implicată” – Interviu cu actrița Katia Pascariu

Irina Scutariu: Te-am văzut jucând. S-a întâmplat anul acesta la Gala Star de la Bacău. Te-a iubit toata sala. Mi s-a părut cel mai scurt spectacol pentru ca ne-ai ținut cu sufletul la gură până la final. De când joci acest spectacol?

Katia Pascariu: Mulțumesc. A fost o experiență foarte bună Gala Star – cap-coadă. Spectacolul *Copiii răi* a avut premiera (absolută) în mai 2011 la Teatrul Luni de la Green Hours, în București. În varianta inițială, eram 2 fete pe scenă – eu și VJ-ul Cinty Ionescu, care făcea *video live*. Din motive multe și diverse, de anul trecut funcționăm independent, ca producție a Asociației ADO, și pe scenă suntem acum o ea (eu) și un el (Jak Neumann) care susține prin muzică live (cajon și saxofon) spectacolul. Echipa: dramaturg – Mihaela Michailov, regie – Alex Mihăescu, mișcare – Farid Fairuz și costum – Adi Cristea.

Deci, pe scurt ... de 3 ani.

I.S.: Ce te-a făcut să te oprești la acest text?

COLOCVII TEATRALE

Katia Pascariu: Textul s-a oprit la mine. Din fericire nu doar la mine; și el își continuă acum itinerariul prin lume – tradus în Franța, de exemplu. De fapt, la mine s-a oprit dramaturgul: Mihaela m-a întrebat dacă m-ar interesa așa ceva ... ea văzuse o știre și o inspira pentru un text nou pe tema școală, violență, sistemul nostru educațional... Am zis da, am vorbit și cu Alex, regizorul, și Mihaela s-a pus pe scris. Și așa, în trei... ne vedeam, citeam, vorbeam, am făcut interviuri cu copii, am studiat manualele de clasa a V-a, ne-am amintit cum eram noi la 11 ani. Pe urmă am repetat, au intrat în echipă Cinty și Farid, Jak și Adi.

Subiectul piesei este vital pentru societatea de azi. Eu cred în arta implicată și cred că noi avem rolul și datoria să abordăm și teme actuale, chiar dacă sunt mai puțin plăcute. Artă, teatrul în speță, poate face un pas mai mic sau mai mare – depinde doar de noi – spre Bine.



Katia Pascariu în workshop

I.S.: Ce a adus nou în cariera ta artistică abordarea acestui gen de teatru?

Katia Pascariu: Te pregătești altfel pentru un *one woman show*. Mingea e la tine tot timpul, tu centrezi, tu dai cu capul, tu aperi, tu dai gol, tu ieși gol... Am descoperit multe în repetiții și, mai ales, în timpul reprezentațiilor cu *Copii răi*, despre mine ca om, ca actor, ca cetățean. Frica e cel mai mare dușman.

E și mai greu și mai ușor să fii singur cu publicul. Toate vin cu timpul. Am învățat să am răbdare cu mine și cu ceilalți.

Cel mai mare dar, însă, e publicul de copii – ora aia e sport extrem și dă dependență.

I.S.: Ce punctează sau ce urmează după premiul câștigat la „Gala Star” de la Bacău din acest an?

Katia Pascariu: Sper că numai lucruri bune! În viitorul îndepărtat nu știu, dar pe termen scurt – premiul face bine la orgoliu, dă bine la CV, aduce notorietate, creează legături, contacte, posibilități. În viitorul apropiat sper să fac tot asta – teatru, artă comunitară, socială, artă implicată, proiecte interesante și valoroase. Arta de dragul artei nu prea mă interesează. Vreau să circul, să fiu acolo unde simt că e nevoie de mine, că mă pot face utilă. Un premiu te ajută pentru că îți deschide niște uși mai ușor... poate.

I.S.: În ce te mai putem vedea?

Katia Pascariu: O întrebare simplă – în spectacole de teatru: *Sub pământ* (autor M. Michailov, regizor David Schwartz), *Nu ne-am născut în locul potrivit* (text și regie Alice Monica Marinescu și David Schwartz), un performance de Jak Neumann și Paul Dunca – *Omul și albina sa*. Mai am câteva proiecte, dar ele sunt pe termen scurt și doar la București.

I.S.: Ai proiecte de viitor?

Katia Pascariu: Da. Întotdeauna, altfel spui stop joc și la revedere.

„Nu fac discriminări între dramă și comedie, ci doar între texte de valori diferite” – Interviu cu dramaturgul Mihai Ignat

Irina Scutariu: Am avut ocazia anul acesta să fiu în sală la un spectacol după un text de-al tău *Colateral*, *Oedip*, la care publicul spectator râdea în hohote. Cum a fost de fapt, tu ai dorit să scrii pentru actori dramaturgie de tip monodramă sau ai scris la rugămințile lor?

Mihai Ignat: *Colateral*, *Oedip* este de fapt un colaj de două monoloage care fac parte dintr-un text mai amplu, intitulat *Varză*, compus dintr-o serie de monoloage care n-au legătură între ele, cam ca în *Sex, drugs & Rock'n'Roll*. Regizoarea spectacolului, Laura Moldovan, a găsit un artificiu prin care a legat cele două bucăți pentru a realiza un spectacol-coupé. Deci de fapt e vorba de texte scrise de mine independent de actori, deși câteodată se mai întâmplă să pun pe hârtie și piese comandate, cum ar fi piesa într-un act *One Life Show*, scrisă pentru doi actori din Târgu Mureș, Nicu Mihoc și Theo Marton. În mod ironic, deși piesa a fost jucată de vreo 3 ori, ea n-a fost niciodată interpretată de cei doi...

I. S.: Ești jucat de actori cu plăcere, iubit indirect de spectatori. Ca dramaturg, propui întâmplări reale, din categoria celor incomode, cărora le dai mult umor. Monodramele scrise de tine sunt ofertante pentru actori. Pentru actrițe te-ai gândit să scrii?

Mihai Ignat: De fapt, în afara monoloagelor din *Varză* (9 pentru actori și 9 pentru actrițe), am scris o singură monodramă, cea intitulată *Mi-e frică* și nominalizată la concursul de texte al „Galei Star” 2014. *Mi-e frică* e, într-adevăr, pentru un personaj masculin, pentru că mi-a fost mai ușor să mă transpun într-un astfel de personaj decât într-unul feminin. Recunosc, m-am gândit să scriu și pentru actrițe, măcar o monodramă, dar am ezități. Mi-e mai dificil, așa cum mai dificil mi-a fost să scriu monoloagele personajelor feminine din *Varză*. În principiu, însă, sunt interesat de această aventură. Asta depinde și de găsirea unei teme, a unui subiect care să-mi trezească interesul...

I. S.: Anul acesta la „Gala Star” ai fost distins cu o mențiune „Pentru cea mai bună monodramă” (*Mi-e frică*, Mihai Ignat) la *Concursul de Dramaturgie – Monodramă* și, la secțiunea recitaluri, prin spectacolul *Colateral*, *Oedip*, colaj după monoloagele din textul tău, intitulat *Varză*. La care ții mai mult?

Mihai Ignat: Hmm... Greu de spus. *Mi-e frică* e un text mai lung, mai dificil, mai complex, dramatic. Monoloagele din spectacolul *Colateral*, *Oedip* sunt comice în esență, ba chiar în partea a doua merg spre *stand-up*. Până la urmă cred că țin la ele fel de mult, pentru că e vorba de texte cu mize, și cu teme, și cu subiecte diferite, specifice, iar eu nu fac discriminări între dramă și comedie, ci doar între texte de valori diferite. Or aici nu cred că e cazul.

I. S.: La ce lucrezi acum?

Mihai Ignat: Am în plan o dramă care va avea în centru un personaj feminin, tânăr, marcat de o prostie din perioada pubertății, prostie care se va repercuta asupra perioadei de mai târziu. Mai mult n-aș vrea să povestesc, pentru că... e mai bine așa. Nu cred că e bine să dezvolt proiectul următor în datele sale cele mai concrete... Dacă nu iese, dacă iese altceva?...

COLOCVII TEATRALE

RECENZII

Cărțile Editurii ARTES premiate la Salonul EuroInvent

La ediția de anul acesta a Expoziției Europene a Creativității și Inovării, Editura ARTES a fost prezentă, din nou, cu titluri din toate domeniile artistice. Domeniul Teatru s-a făcut remarcat nu doar prin numărul lucrărilor propuse, ci și prin calitatea acestora, remarcată și răsplătită și de Juriu.

Vasilica Bălăiță, *Jurnalul unui spectator* – Diplomă de Excelență

Vasilica Bălăiță, *Spectacolul poeziei în teatrul lui Eugène Ionesco* (ediția a II-a) – Medalia de Argint

Anca Ciobotaru, *Teatrul dincolo de scenă* – Diplomă de excelență

Anca Ciobotaru, *Teatru de animație – între magie și artă* – Medalia de Aur

Corneliu Dumitriu, *Măștile Asiei. Cercetare comparată a culturilor Chinei, Indiei și Japoniei. Introducere la o posibilă antropologie a istoriei culturale a popoarelor Asiei* – Medalia de Bronz

Cristinela Olăreanu, *Expresivitatea cuvântului scenic* – Diplomă de Excelență

Elena Saulea, *Caragiale – univers cinematografic* (ediția a II-a) – Medalia de Argint

Bogdan Ulmu, *File dintr-un jurnal teatral (2012-2013)*, – Medalia de Argint

Echipa „Colocvii teatrale” are onoarea de a-i felicita pe autorii premiați și le dorește, deopotrivă, să participe cu succes și la următoarele ediții EuroInvent.

Teatrul din afara teatrului – Anca Doina Ciobotaru

Ioana PETCU*

Rezumat: Anca Doina Ciobotaru, prin cartea apărută sub semnătura-i, *Teatrul dincolo de scenă*, de la Editura Artes (Iași, 2013) nu doar că ne demonstrează posibilitatea ca această artă poate renaște în spații cu totul diferite, dar ne și dezvăluie o lume pe care puțini o cunoaștem.

Cuvinte cheie: teatru alternativ, terapie prin teatru, teatru de animație.



Și, într-adevăr, cum am putea face teatru dacă nu în teatru? Cu toate instrumentele pe care scena ni le oferă pentru ca irealul să fie posibil, cu oamenii antrenați a pune și a scoate masca de pe chip, cu publicul așezat în fotolii consumând mesajul ce vine dinspre actori... Unde se face teatru, dacă nu acolo unde ne-am obișnuit, cu o cortină care se ridică la început, lăsând magia să se răspândească pretutindeni și oameni care aplaudă la sfârșit, fericiți câștigători de noi gânduri și noi semne de întrebare. Anca Doina Ciobotaru, prin cartea apărută sub semnătura-i, *Teatrul dincolo de scenă*, de la Editura Artes (Iași, 2013) nu doar că ne

demonstrează posibilitatea ca această artă poate renaște în spații cu totul diferite, dar ne și dezvăluie o lume pe care puțini o cunoaștem. O lume sensibilă, fragilă, uitată uneori în umbră sau privită pe furiș ca o curiozitate – aceea a copiilor cu deficiențe. Autoarea scrie o carte de teorie și practică teatrală în spații alternative și, deopotrivă, face o confesiune printre rânduri, despre o experiență unică într-o zonă unde nu se intră cu ușurință: teatrul cu valențe psihoterapeutice.

Concepută în două părți – *Arta animației și educația* și *Valențe terapeutice ale teatrului de animație* – cartea oferă o privire panoramică

* Asistent universitar doctor la Facultatea de Teatru, Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași

asupra modalității în care arta devine artă în folosul comunității, fie că segmentul de referință este larg, fie că e restrâns, mizându-se pe tratarea unor probleme punctuale, cum sunt cele ale bolnavilor psihomotori. Pledoaria pentru introducerea unui atelier de artă de animație în școli este binevenită și bine ancorată în realitatea programelor educaționale din România. Obiectivele unui atelier de animație conving, iar un astfel de proiect ar trebui să dea de gândit autorităților din instituțiile preuniversitare. Coborând de pe scenă în școli, teatrul de animație va fi o oportunitate de dezvoltare personală pentru elevi, de redescoperire pentru cadrele didactice implicate, o posibilitate de a stabili contacte și parteneriate între instituții diferite. Și va fi un proiect bun poate mai ales pentru tinerii din domeniu aflați la începutul carierei. Minte autoarei nu conține să încerce forme inedite de expresie și să găsească variante valabile de reinventare profesională. Iar sufletul ei palpită mereu în fața nevoilor celor din jur, atent la semeni și la felul în care cresc cei mai tineri.

Cu o maturitate și o experiență care se îmbogățește mereu, îmbrăcând multiple forme, cercetătoarea – căci adevărată muncă de cercetare ne e prezentată aici, cuprinzând ani buni în care s-au realizat proiecte – ridică probleme, caută soluții, aplică, testează, trage concluzii despre rostul artei animației. Și poate că nu e nici un cuvânt al nostru mai grăitor în fața panseurilor autoarei care afirmă: „Așadar, *teatrul dincolo de scenă* înseamnă mai mult decât poetici mai mult sau mai puțin sofisticate; el presupune *participare, implicare, scop*. Cei care aleg această cale sunt în fapt niște *căutători*, niște *neliniștiți*” (p. 8). Astfel, Anca Ciobotaru face un exercițiu dificil prin care pedagogul este dublat de cercetător, ambii având în comun implicarea și spiritul mereu tânăr, aflat în căutarea noilor drumuri și a noilor răspunsuri. O bibliografie substanțială însoțește studiile, cu lucrări fundamentale, cu altele ce împărtășesc viziuni noi, actuale, acoperind domenii ca psihologia, psihoterapia, pedagogia și antropologia, se oferă spre a fi vizitată de către cei ce se află în căutări la rândul lor pe aceste direcții împreunate. O carte ca o poartă deschisă pentru cei ce iubesc teatrul și doresc să-l înțeleagă în polimorfismul său, practicându-l după canoanele clasice sau în variante alternative – așa am descrie revigorantul și revelatorul studiu *Teatrul dincolo de scenă*.

A vedea, a scrie – sau distanța dintre spectator și scriitor. Vasilica Oncioaia Bălăiță

Ioana PETCU

Rezumat: Vasilica Oncioaia Bălăiță a publicat la Editura universitară Artes din Iași volumul său intitulat *Jurnal de spectator* (2013). Ne-am oprit și noi asupra acestei apariții spre a prezenta cititorilor noștri paginile pline de savoare și inedit ale autoarei.

Cuvinte cheie: interviu, jurnal teatral, actul receptării.



Cu o scriitură luminoasă, cu o candoare prin care cuvântul e salvat de orice element pernicios, născându-se pe loc într-o frază sveltă, sensibilă și rafinată, așa se clădește *Jurnalul unui spectator* sub condeiuul Vasilicăi Oncioaia Bălăiță. Cartea apărută la Editura universitară Artes (Iași, 2013) este o sumă de capitole care lasă impresia într-adevăr că ne aflăm în fața unui jurnal, a unor pagini în care un eu confesiv, jucăuș și prietenos, notează cu atenție experiențele sale cu scena. Și aceasta e, din punctul nostru de vedere, o mare calitate a autoarei. Ar fi greșit însă a crede că totul se rezumă la o înșiruire episodică de povești despre scenă; *Jurnalul unui spectator* trece de

simpla redare a evenimentelor și se transformă într-o descoperire a sinelui, cu întrebări și posibile răspunsuri, cu uimiri și tatonări, o descoperire prin teatru și prin oamenii lui. Vasilica Bălăiță scrie bucurându-se de actul redactării și, prin această sinceritate, prin această dăruire, își cucerește lectorul. Paginile se parcurg cu plăcere: trecem de la mărturisiri, la interviuri, apoi la cronică de teatru și pretutindeni găsim același chip, aceeași voce care ne apropie de artiști, de spectacole, de facerea și refacerea teatrului.

Vasilica Bălăiță amintește, sub diferite forme, oameni pe care i-a cunoscut și care au marcat-o. Astfel, sunt evocați – fie în episoade scurte, dar definitorii, fie în relatări de mai mare întindere - profesori ieșeni importanți (filologul Elvira Sorohan și regizorul Natalia Dănăilă), oameni ai scenei precum David Esrig, Getta Angheluță, Dan Puric sau tineri – Compania Passe-Partout și Teatrul de buzunar Puppets Art Time. Alături sunt Miruna Runcan, Antonio Patraș, Emil Munteanu, dar și Sora Felicitas sau Sora Laura – oameni care, în momente importante, au lăsat o amprentă în ființa celei care scrie acum despre ei. Diversificat, tabloul conturat în *Jurnalul unui spectator* include vârful ale vieții culturale românești și reliefează portretele celor care o impresionează pe Vasilica Bălăiță – cum este Silviu Purcărete căruia îi e dediact câte un spațiu atât pe teatru, cât și pe realizarea filmică *Undeva la Palilula*, dar și Tompa Gábor, Radu Afrim, Mihai Măniuțiu sau Julian Negulesco. În orice caz, scriitoarea, însăși prin alegerile făcute, se autodescrie. Preferințele ei pentru un teatru vizionar, pentru un mesaj concret, profund uman o fascinează pe aceea care a adunat însemnări consistente despre regizori de marcă ai scenei naționale actuale. În interviuri depistăm o altă calitate: cunoștința formulării și curajul de a folosi arsenalul întrebărilor, act dus până la capăt. Interviul se dovedește a fi pentru autoare o experiență în sine, o victorie câștigată împreună cu interlocutorul. Curioasă, înțelegătoare, surprinzătoare, inițierea sesiunilor de întrebări e întotdeauna pregătită să-și întâlnească și să-și provoace subiectul. Știe să caute, știe să descopere în partenerul de discuție ceea ce e frumos, ceea ce o interesează să scoată la suprafață. Sunt plăcute paginile ale căror protagonist este David Esrig, cu atât mai mult cu cât i se oferă cititorului un joc intelectual în doi de înalt calibru.

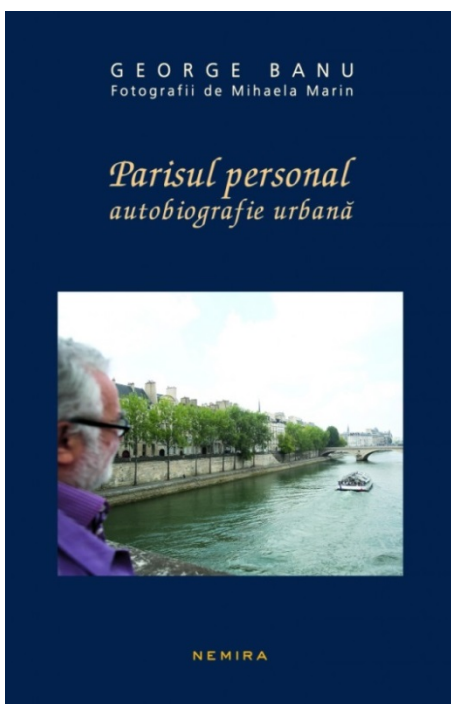
Rândurile de critică teatrală sunt așternute cu mintea și cu sufletul și ceea ce și mai de apreciat e că Vasilica Bălăiță nu e închistată în tiparele criticului care-și face meseria la comandă, în fiecare seară. Notele ei în marginea producțiilor teatrale sunt vii, svelte și evită locurile comune. Cartea se citește ca un periplu, la fel și spectacolul. *Jurnalul unui spectator* se încheie cu „Va urma” ceea ce ne face să credem că lectura pe care autoarea ne-o oferă e doar un prim episod dintr-un „Înșir-te mărgărite” fabulos în care personaje sunt personalități ale scenei românești, de aici sau de peste hotare, invitate la schimburi de idei sau ale căror concepții teatrale sunt vizitate de spectatorul Vasilica Bălăiță. Așteptăm, desigur, nerăbdători, urmarea.

George Banu sau *Căutarea* ca vocație

Vasilica BĂLĂIȚĂ*

Rezumat: Prezentarea ultimului volum publicat al lui George Banu: *Parisul personal- autobiografie urbană*, Cluj, Editura Nemira, 2013. Volumul este constituit dintr-o suită de fotografii ale unor trasee pariziene cu valoare mnemonică pentru teatrologul George Banu. Adept al eterogenității artelor, acesta le completează cu amintiri și reflecții personale. Mai mult decât un jurnal, *Parisul personal* conține indicii de istorie a teatrului, a orașului, a unor oameni de cultură din România. În articolul de față realizăm un portret al autorului pornind de la fotografia în care Mihaela Marin îl prezintă pe teatrolog în biroul său.

Cuvinte cheie: articol, George Banu, *Parisul personal*.



Îmi aduc aminte de o oră târzie în care mă aflu la o masă în jurul căreia vorbeau câțiva actori și profesori universitari. Nu fusesem invitată, ci ajunsesem acolo doar ca să-i aduc îndrumătorului meu de doctorat, așa cum mă rugase, teza în ciornă.

Câteva întrebări de politețe din partea lor, între care și cea despre cum merge doctoratul. Le-am răspuns că fusesem la Paris, că mă întâlnisem cu George Banu, că băuserăm o cafea împreună, că-mi dăduse un timbru ca să-l pun pe plicul pe care intenținam să i-l trimit lui Marie-France Ionesco, subiectul tezei mele fiind celebrul său tată.

M-au privit mirați și au început diverse comentarii, nevenindu-le să creadă că un teatrolog care predă la Sorbona și-ar putea pierde vremea cu un

doctorand *întâmplat* la Paris peste zi.

* Actriță, Doctor în teatru, cadru didactic asociat la Facultatea de Teatru a Universității de Arte "George Enescu", Iași.

Am ieșit repede și foarte bulversată – venisem cu un prieten călugăr, căruia îi repetam consternată o întrebare: *De ce să se mire? La urma urmei, Banu e PROFESOR!*

Astăzi, citindu-i cartea *Parisul personal, autobiografie urbană*, apărut la Editura Nemira în 2013, descifrez mitul George Banu în aproximativ aceeași cheie. Încerc trasarea unui portret dezvelindu-I autorului cuvintele.

Creat ca o suită de mesaje ce reunesc într-un parcurs personal fotografii (autor, Mihaela Marin) și cuvinte volumul dezvăluie prin penultima imagine, (George Banu în birou) o vocatie pe care autorul, în mod bizar, nu a numit-o și care i-a deschis întotdeauna calea în teatru: aceea de CĂUTĂTOR. Un drum creativ în care ne-a revelat lumea teatrului prin propria viață fără să dea verdicte. Să fie acesta puțin lucru?!...

Portretul realizat atât de bine de Mihaela Marin, în care George Banu, așezat în fotoliu, și sprijinindu-și un braț pe birou privește obiectivul cu o expresie interogativă, deschide un drum spre înțelegere: *Pentru că n-am fost decât parțial un om de exterior, n-am aparținut complet teatrului, și pentru că nu am asumat interiorul ca vocatie veleitățile mele de scriitor au eșuat. Incertitudine a spațiilor, incertitudine a vocațiilor.*

Interogația născută din incertitudine, pare să-i dezvăluie autorului o vocatie precisă, pe care în mod bizar, acesta nu o sesizează, deși o numește, căci spune undeva, în carte: *Nu am venit la Paris să mă regăsesc, ci să găsesc.*

Afirmația lui, programatică, îmi amintește de un film american pe care l-am văzut în copilărie și din care am învățat (fără a înțelege la vremea aceea) că cei care caută aurul nu sunt aceia care îl și dețin. Misiunea lor e doar să îl descopere. Apoi, vântul sau destinul îl spulberă și îl duce la aceia care doresc să îl posede.

Cel care caută comoara are ca misiune doar să o reveleze. El se află întotdeauna în slujba a ceva în drumul spre poarta secretă, spre Centrul Creației.

Retras intermitent în fotoliul din biroul său, *printre hârtii și Iisuși*, căutător în slujba teatrului, George Banu deschide un drum al lepădării de sine. Autorul nu se poate împlini în nicio cale (pictură, scris, călătorii, întâlniri etc) , fiindcă acestea sunt doar DRUMURI către centrul lumii. Căutătorul nu poate fi niciunul din aceste drumuri. El poate fi doar una cu misiunea: revelarea lumii prin teatru.

Textul care însoțește fotografia portret are câteva paragrafe tușante despre dezordine și dialog. Biroul încărcat la întâmplare de proiecte, eseuri, cărți, prefețe în lucru, este o reflexie a dezordinii interioare, afirmă teatrologul , dar, în același timp, a *disponibilității, dispărută la colegi sau prieteni de generație.*

COLOCVII TEATRALE

Căutătorul dialoghează, întreabă. *Prețul ei (al disponibilității) e, cert, dezorientarea intelectuală, dar totodată ea asigură o consolare. În birou, eu nu mă refugiez ci...dialoghez. Interiorul meu nu e etanș, ci permeabil.*

Mărturisesc, mi-ar fi plăcut ca această fotografie-portret să închidă galeria de imagini a unui om racordat atât de personal și intens la teatru.

**THEATRICAL COLLOQUIA –
LIMITS AND EXPANDING IN
PERFORMING ARTS**

THEATRICAL COLLOQUIA

Dance Theatre Performance, from Corporeal Art to Visual Art

Alba Simina STANCIU*

Abstract: Conceived as a complex performance where all the arts meet and combine with each other, nonconformist performative formulas, the dance theatre phenomenon imposes an approach from two directions. In the first place it is linked with the corporeal revolution from the beginning of the XXth century, involving personalities like Isadora Duncan, Rudolf Laban, etc. It develops in the same time with the researches on contemporary ballet, marked by independence from music. On the other hand the choreographers extend the experiments towards visual arts, attracting the artist (painter or sculptor) not only as the “designer” of performance, but also as performer (Josef Nadj). There are also shocking combinations between *avangardes* (*happening, performance art, conceptual art*) and the director vision, with irreversible consequences for the art of performance of the XXI century.

Key words: Theatrical reform, performance art, corporeal codes, narrative coherence, musical dramaturgy, anti-gravity, aleatoric, ritual.

A performative genre born in the German artistic area in the first half of the XXth century - which develops, after the 50s on two continents (America and Europe) in two different directions, with explosive attitude (unexpected combinations between the most nonconformist visual arts and choreography) in the XXIth century – is the combined formula of theatre and dance. This type of performance made its debut simultaneous as hybrid and provocative entity which accumulates not only artistic domains but also scientific fields. In the last decades performance becomes “addicted” to chromatic and formal theories, inspired by the reforms “suffered” by visual arts. The process of understanding it is conditioned by the theatrical interpretation of form, body, metamorphosis and space. Until a certain limit, dance-theatre exists in a close relationship with the corporeal codes which belong to contemporary ballet, strongly influenced by the investments of visual arts, independence of musical text, methods of avoiding the narrative coherence. Theatre mixed with dance causes unlimited fantasies, forms, imagines, bold connections between the performative body and *performance*

* Lecturer at Drama Department, Faculty of Letters and Arts, Lucian Blaga University, Sibiu

art, happening, architecture or installations. If the corporeal revolution from the beginning of the XXth century has the aspect of a revolution against the limits of dance (Isadora Duncan, Mary Wigman, Rudolf Laban), in the last decades, dance absorbs spatial domains, trying to obtain new combination of visual forms, supported by rhythmic pulse and musical harmonic effect. The dance-theatre also combines the ritual efficacy with the demands of the technological future, multiplying both expressive and technical possibilities, adapting the artisticity to the ability of perception and sensitivity of the contemporary audience, to a new receptive availability (especially visual). This genre is, above all, a “manoeuvre” and a continuous cultural challenge of the image (corporeal, material, etc.).

Performance on the last decades accelerates the implications of visual arts, of spatial technologies, aiming to a closer cooperation between choreographers and visual artists (starting with Oskar Schlemmer, Merce Cunningham, Josef Nadj). On the other hand, the traditional relationship between dance and music – “musical dramaturgy” – is eliminated. The dramatic action is replaced by hallucinatory effects, by dismembered narrative reconstructed with successions of numbers – apparently random – of dance, theatre, pantomime, assembled through of “collage” techniques, describing spiritual “landscapes”, explorations of human psychic, partial events combined through aleatoric method, imagines created from “games” of transparencies. The borders between disciplines are eliminated and experiment takes place. The relationship between *body-gesture-space* is continuously redefined by interferences of non-artistic domains (the case of Kitsou Dubois and the performance of body in vertical space, influenced by the spacial sciences and NASA training). The contemporary dance is recently conjugated with elements which belong to “physical theatre” (explosive in the ‘80s), is invaded by influences from marginal arts: *hip-hop*, African ritual, exceeding not only the limits of dance but also those of the human body and of the movement. The corporeal elements emphasize the theatricallity of space, the counterpoint of nonconformist interferences of disciplines from the exact sciences.

Starting with the 20s and the German “school” (Expressionism), the art of dance is continuously modified by new techniques, recomposed through gestural systems which have as purpose the non-descriptive expressions, both symbolic and abstract codes, mixtures and sources of styles (martial art, cabaret, art of clowning). The performing body is subject to a process of expressive reformulations. A crucial moment which unleashes the choreographic fantasy towards this revolutionary area is rooted in the “ritual choral dances” practiced in Monte Verita by Rudolf Laban.

The dance-theatre phenomenon sometimes causes confusions due to its both complex texture and stylistic differencies from the two continents,

Europe and America. It can be structured in four great phases: first of all *Ausdruckstanz* (expressionist dance) and the reform of Rudolf Laban, the new expressivities brought by Reinhild Hoffmann and Susanne Linke who accelerated the evolution toward the German *Tanztheater* genre of the '60s. The second phase, after the European temporary termination of the *avangardes* caused by the *Second World War*, include the americans Merce Cunningham and Ann Halprin who advances a performative language composed from common gestures, assembled in strange relationships with the visual components. Cunningham is strongly influenced by the aleatoric music of John Cage, also showing interest for mixtures with performing art and dance. The '70s and the '80s represent the climax moment for *Tanztheater* due to the choreographies created by Pina Bausch, whose style is focused on the vulnerable and sensitive human aspects. Bausch approaches dance theatre from a different perspective, in contrast with the style of Cunningham, who focused on form. After the "wave" of ramifications of the '80s (an emblematic decade for "physical theatre"), the first years of the new milenium are marked by the emergence of nonconformist dance styles. Dance theatre will explore impossible limits, causing visual shock, involving the most advanced forms of performing arts and multimedia shows.

Dance revolution of the XXth century is marked by the existence of two points of reference: Merce Cunningham and Pina Bausch. Merce Cunningham, contaminated by the creative effervescence of the '60s, imposes new experiments, eliminates traditional "landmarks" of dance, the narrative coherence of gradual tensions leading to spectacular climax, rejecting the dramatic harmony between music and body. He interfered with a radical attitude in corporeality, being preoccupied by mixed compositions where the visual artist or the architect have leading part (contaminated by the collaboration with artists like Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Marcel Duchamps etc.). But his unique way of conceiving dance is based on the music of John Cage. Cunningham explores both gestural and movement compositions inspired by the aleatoric music, the non representational dance, in combinations with *video art* (in the '70s and '80s), with digital art, connections with artists like Paul Kaiser and Shelley Eshka. The choreographer involves the serial thinking of performance, avoids gestural repetitions. His aim is the creation of limitless variety of body expressions, including acrobatic elements of high difficulty.

In Europe, the dance-theatre proposed by Pina Bausch "updates" the spacial theories of Rudolf Laban (choral dance ritual), Kurt Jooss (thinking of *gruppetto* in terms of instrumental score, with separate lines for each "instrument" which interferes in the group harmonically or as counterpoint), the type of dance inspired by heroical attitudes of classical gestures imposed

by English choreographer Anthony Tudor, and especially the German expressionism (Mary Wigman, Gret Pallucca). Bausch combines the crucial moments of artistic experimentalism, sacrificial expression inspired by performing directions of theatrical stage. Her style is already consolidated in the '60s (the research on ritual and sacred performance started in the precedent decade, the influences of anthropology and Arnold van Gennep, Victor Turner, the exponents of Manchester School of Anthropology, later the stage directors like Brook, Grotowski, the influence of *happening*, *performance art*, *conceptual art*). Her choreographies present the sublime forms of European *avangarde* and the American dance experiments of the '30s (Ninette de Valois, George Balanchine, etc), autobiographical fragments, profound explorations of *performance*, obsessive themes (the man-woman conflict, unconcluded situations obviously treated in *Caffé Müller*). The "reading" of the performance created by Bausch – placed in a morbid atmosphere, influenced by the art of the '20s – is conditioned by a sensitive reception, emotional, feminine, on one hand, and on the other hand, by the research on the ritual genesis of *performance*, of those forces endowed with the power of exorcism which belong to theatre. The ideas brought by Pina Bausch from America are materialized at *Folkwary Hochschule* (1962) where she collaborates with Jean Cebron. The next step is *Tantztheater Wuppertal* (1973) where she establishes the core of a new contemporary dance which involves theatre, ideas culminating later in the *mise-en-scène*'s created by Rudolf van Dantzig and Glen Tetley. Pina Bausch combines the non-musical modern dance with physical theatre, with elements which emphasize the visual quality of human body on stage. She outlines an anti-narrative dramatic discourse, mixing resonances from *butoh* theatre with indian dance, dominated by conflictual rhythmic coordinates, anti-dramatic discrepancies between auditive rhythm and the corporal rhythm of the performer.

Thinking dance from a theatrical point of view will have irreversible effects not only in choreography but also in theatre. There are structural similarities with the "theatre of images" promoted by Robert Wilson, with his fragmentary visual qualities of performance, as collage of gestures, expressions, situations thought as repetitive strategies of organizing the intense texture of cultural references. The performance of American choreographer William Forsythe has obvious shades of Bausch's style, advancing provocative artistic interferences of the last decades, starting with a process of blending impeccable corporeal techniques with conceptual art. He is preoccupied by non artistic fields, which are brought in the *corpus* of the performance. His career culminates in the '70s, becoming an illustration of postmodernism. The dance created by Forsythe is connected to installations and technical methods of last moment. His corporeal

compositions are directed by numerical equations, balanced imagines, mathematically organized. His style develops on a technical background traced by George Balanchine (he is often compared with Balanchine), disassembling and recomposing the expression of traditional ballet, creating performances coordinated by a “text” in which props are used as conceptual art. His performative texts are conceived in post-structuralist terms (inspired by French philosophy, Jacques Derrida, Michel Foucault, Gilles Deleuze, etc.), applies the brechtian concepts of “scenic writing” or “spectacular text” (Roger Planchon appreciated in these terms the technique of Bertolt Brecht). He proposes a performative “grammar” oriented toward the main character, the body of the performer, from an “against” linearity perspective. This situation creates a strange illusion of dance. The performative evolution of performers is conditioned by the unexpected interferences of other performers (gestures, noises).

Following the same tendency imposed by postmodern dance of Pina Bausch, the Belgian choreographer Anne Teresa de Keersmaecker is the author of dance-theatre performances on contemporary music, works created by Alban Berg, Arnold Schoenberg (atonalism, serialism, dodecaphonism), creations written by Iannis Xenakis and John Cage. The dance is supported by musical architecture, by numerical structure essential to music, based on the power of sound. In the same time, some of the fragments from performances lack musical support. These are sustained only through rhythmical pulse of steps, body and movement. Apparently, Keersmaecker uses reduced formulas of movement in order to trace an elementary geometry of body and forms. She also uses dance as expression of a dramatic text (Heiner Müller). She founded the dance company *Rosas* (1983) which later developed and had an important activity during the ‘80s and ‘90s.

During the ‘80s the combinatory visions of the art of dance are accelerated by Josef Nadj, who sets the basis of performative poetics connected to “new circus” and mechanical qualities of marionette theatre. His background starts from the pantomime training with M. Kecskés and Marcel Marceau. Nadj always searches for new visual and abstract textures, new consistencies of performance, controlled absurd repetitions, collage of events which embody performative techniques, incorporating both aleatoric and non-musical performing techniques, disciplinary combinations oriented toward the concept of total art. Nadj is fascinated by experiments, not only with musicians (Vladimir Tarasov, Akosh Szelevényi), but also with visual artists. There is no longer a border between performer, musician, painter or sculptor. The architecture of performance follows the idea of total art, total performer. For instance, the sculptor Miquel Barcelo becomes the leading character of his bas-relief, together with Josef Nadj (*Passo doble*). In *Les corbeaux* the centre of interest of “stagedirecting” relies in the substance of

music, stimulating movement, gesture, action. The sound effect combines Asian harmonic inflexion, instruments, African percussion, tubes, sand effects, saxophone which sketches improvised harmonies with allusions of jazz. This musical background sustains Nadj's theatrical actions which consist in painting black lines on a cloth used as frame.

Another *leitmotiv* of Nadj's performances is the stylistic mixture between circus and drama, between *butoh* elements and contemporary dance, framed in a type of space focused on the effect of image, emphasizing the human form in motion (as both agreement and antagonism between force lines which construct visual composition). In the collection of essays *Théâtre et interdisciplinarité* edited by Catherine Naugret, the author Clémence Coconnier – in the essay dedicated to the performance created by Josef Nadj – remarks the circus appearance often obvious in the theatrical thinking of the choreographer, the spatial variations which include the “body for circus”. This processus of stylistic accumulation give birth to the characters created by Nadj, as “dialog between mental constructions”. “The body for circus” is endowed with fantastic dimensions unleashes without limits on stage. Coconnier also refers to compositional similarities (relationship between dramaturgy and space) with Tadeusz Kantor or Jan Fabre. The performance *Il n'y a plus de firmament* (2003) is oriented toward the visual poetics of Balthus, density of special dramaturgy, with ingenuous subtilities of *éclairage* and transparencies, *chiaroscuro* mixed with sound effects and visual codes from Asian art, artaudian violence, *butoh* influences. The interference of the actor Yoshi Oida consolidates the nuances of Japanese theatre Nō. The image of performance is described by huge forms and physiognomies engraved on the background, alternances of statuesque or antigravity positioned bodies, anti-narrative actions, parody, symbols. *Il n'y a plus de firmament* creates a hallucinatory world through spiritual and mental labyrinth. The performance *Asobu* from 2006 follows an idea which belongs to the surrealist painter Henry Michaux. Nadj interferes with the same preference for thematic unity of bodies, using identical costumes, rhythmic unison of the space. The rhythm (breaks or accelerations, the alternances of pulses and *ethos* of the rhythm, excess of percussion) appears as a gravity centre of the entire performance. It is obtained through a balanced image of the bodies, their movement, dance and martial arts, elements of *butoh*, fabulous human compositions. Music is created with a reduced number of instruments, dominated by percussion. The harmonic structure of the musical material is restricted to dissonant intervals, effects belonging to electronic music, unrealistic. The priority of Nadj's performance is both the form and expression of the body, explored in all its manifestations, dimensions and contorted movements. He applies a gestural system with resonances of both zoomorphic and vegetal forms. The performance

The last landscape presented at the Avignon Festival in 2005 combines elements of circus, naïve, quasi-aleatoric movements made on a background sound, consisting of instruments which resemble Asian metallic percussion. The gesture (action-movement) creates sounds and rhythmical suggestions. The characters which populate the stage are old (Nadj and Vladimir Tarasov) with resonances from those created by Beckett and Kantor. The careful coordinated movement intensifies the dynamics and harmonic vertical structure (sounds which create schock, steps which create rhythm). The composition uses antropomorphe – zoomorphe formulas (symbols as the man-bird, who makes bird sounds), followed by serial movements (the *solo* movements of Josef Nadj), cyclical gestures (convulsions, clown expressions, *kata* elements taken from Japanese martial arts) sustained by alternances of percussion and bird-sounds. More obvious than in other works are present resonances of conceptual art in the manner of Joseph Kosuth and Robert Rauschenberg (Nadj is writing on a blackboard the word “paysage”, the title programme of the performance). He is also inspired by the Spanish painter Miquel Barceló, with whom will collaborate for the performance from 2006 presented at Avignon Festival, *Passo doble* (musical background is offered by Alain Mahé). The *mise-en-scene* is organized as a score of events, an abstract narrative created by through the performer’s body. Nadj – Barceló create a new formula of the choreography – space conceived as installation, as a dialog between the two plans (vertical and horizontal). In *Passo doble* the stage is composed of clay placed on the vertical plan. The debut of the “action” is marked by pulsations of this formless matter, until it is torn. The clay will become a live matter, the performative substance. If in *Les Corbeaux* from 2010, painting represents the priority of stage direction, in *Passo doble* the director’s target is coordinated by the action of modeling clay, a matter which can be easily scratched, engraved with abstract and primitive forms. The artist’s performance, the conflict and coalescence with the clay in the end is the very essence of the show. The effort of both performers, Nadj and Barceló, culminates in the processus of creation of fabulous head-masks which remind of the Ancient Egyptian deities, or the ceramic composite figures of Barceló’s sculptures. The clay is the unique matter of scenography, symbol of the genesis, vital force, stimulus of life. The performers coalesce with this matter, the scenic “situations” are created through the pictorial use of the body (resonances with Yves Klein’s art who used the body of the models for “painting”). The *mise-en-scene* is emblematic for the dialogue between *performance art* and dance theatre. The visual component part of the performance is the live sculpture, metamorphosis of form, the myth of life appeared from clay.

Starting with the ‘90s the dance-theatre phenomenon knows unexpected turns. It is the case of Kitsou Dubois who is inspired by the

training of astronauts. The theatricallity proposed by Dubois explores the gravity and the energy of the spaces (personal experiments at NASA). She recomposes imagines compatible with imponderability of the astronauts who float in a space without gravity. She also gathers abstract elements from different Asian geographical areas, mixed with the Merce Cunningham's formalism. The arguments are searched in sciences (Einstein – special theories) and other sources consulted at *National Centre of Spacial Studies* from France. All the elements used - theatrical, corporeal – have sensitive connexions with visual arts (the case of Arthur Woods with his sculpture *Cosmic dancer* from 1993 created from nine sides disposed in sharp angles as a perfect geometrical composition). The performance *Trajectoire fluide* is sustained by a musical background compatible with the “music of the spheres”, electronic harmonies, vibrated rhythms, subtle effects, gong, metallic sounds. The movement in space develops from manipulating the body as an elastic arch. The dramaturgy of performance is continuously redefined by projections, geometrical plans dominated by fluid imagines (water, abstract forms). The projections unfold in the same time with the anti-gravity body. *Sous le vertige* emphasizes the simplicity of the stage and the vertical performance of the actor. The only functional element of the stage is a diagonal rotative pillar which permits bold manipulations of the body, with acrobatic elements. The art of dance, conceived by Dubois, eliminates the traditional coordinates. It is sometimes misunderstood as physical theatre, is translated through complex visual language (from abstract to surrealism). The theatrical compositions aim to the scientific side of performance, defy the limits, searches the “pure” movement coordinated after the geometric laws of space. The “place” of performance is the vertical plan and the “air” of the stage.

The recherche and the new targets of the dance-theatre genre will, undoubtedly, continue. Directors and choreographers create unexpected connexions, visual shock, overwhelming experiences. The complex phenomenon dance-theatre had followed both the reforms in the visual arts (*happening, performance art, conceptual art*) from the corporeal revolution untill the physical theatre (the consequences of the training promoted by Jaques Lecoq). It is a nonconformist art, a “total art”, conditioned by the theatrical revolution of the body in the XXth century, its expression and independence from music. Either connected to the technical involvement in order to “compete” with the visual effects of the recent cinema, or the imagine is contaminated by the both abstract and geometric visual references of the urbanism, the dance-theatre is an emblematic product of the stage of the last artistic decades.

Bibliography:

- CLIMENHAGA, Royd, *The Pina Bausch Sourcebook, The making of Tantzteater*, Routledge, 2012.
- GRAU, Andree, *Europe dancing, Perspectives on theatre, dance and cultural identity*, Routledge, 2002.
- MANGO, Lorenzo, *La scritura scenica, Un codice e le sue pratiche, nel teatro del Novecento*, Bulzoni Editore, 2003.
- NAUGRETTE, Catherine, *Théâtre et interdisciplinarité*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.
- SPIER, Steven, *William Forsythe and the practice of choreography*, Routledge, 2011.
- WILSON, Stephen, *Information Arts : Intersections of art, science, and technology*, MIT Press, 2002.

THEATRICAL COLLOQUIA

On Cabotines

Doru AFTANASIU*

Abstract: Why are we so upset because of cabotin actors? Perhaps there isn't any actor's art teacher that does not sometimes mention to the student, when his performance is heading for a not required comic role or a not required default stage situation, saying, almost invariably, the same reply : "Do not be a cabotine!". The cabotine almost never escapes the watchful eye of a theater critic, who, sometimes without seeing the good things, remembers him as "guilty" and ruthlessly punishes him, from a nimb, in the performance subsequent chronic. Even a good part of the audience turns out to be quite impatient with him, making him feel the hall's coldness, making him feel that all the hard work does not pay off. That sense of the scene partner, used during the show, serves the actor even in his relation with the public. Every theater practitioner knows this. There is no urgent need to be hilarious, loud laughter in the audience, to know that you are funny in a certain moment of the show. There's no need for applause after each spectacular sequence on the stage to know that you were really quite dramatic in the interpretation. You just feel that the public "is with you".

Key words: cabotine, theatrical pedagogy, actor

Why are we so upset because of cabotin actors? Perhaps there isn't any actor's art teacher that does not sometimes mention to the student, when his performance is heading for a not required comic role or a not required default stage situation, saying, almost invariably, the same reply : "Do not be a cabotine!". The cabotine almost never escapes the watchful eye of a theater critic, who, sometimes without seeing the good things, remembers him as "guilty" and ruthlessly punishes him, from a nimb, in the performance subsequent chronic. Even a good part of the audience turns out to be quite impatient with him, making him feel the hall's coldness, making him feel that all the hard work does not pay off. That sense of the scene partner, used during the show, serves the actor even in his relation with the public. Every theater practitioner knows this. There is no urgent need to be hilarious, loud laughter in the audience, to know that you are funny in a certain moment of the show. There's no need for applause after each spectacular sequence on the stage to know that you were really quite dramatic in the interpretation. You just feel that the public "is with you"... Or maybe not? Perhaps, on the

* Lecturer at Drama Department, George Enescu University of Arts from Iași, actor at „Vasile Alecsanri” National Theater.

contrary, you feel so aimed by the room's icy eyes, making you want to run to the cabins and never get out of there. When you dominate the stage audience feels it. You even feel the other way around (an absolutely unwanted situation). So you can feel when you're a cabotin, can't you? And the public can accept you, maybe even more, applaud you for that, or, just by the way it looks at you, disapprove of you, a situation that almost always frightens you.

When should, nevertheless, the cabotine act rejected? And when it can be allowed? Could it be allowed?

What does the word "cabotine", after all, means?. The easiest source available to every person who uses a computer (even when drafting an article), DEX Online, explains us: "cabotine. 1. Light mediocre actor who seeks easy success by easy means; p. ext. person trying to get noticed by theatrical behavior. 2. (in the past, in France) Stroller. - From fr. cabotin." DEX online offers several definitions, but they all lead us to the same idea, almost without difference. This means that this word comes from French and originally defined a man who earned his living by traveling from one place to another, perhaps accompanied by a band, and practicing the craft of acting. What does have to do with the lack of talent, with mediocrity? Or is it associated with that of "buffoon" or "clown"? Isn't it possible, in this case, that the Romanian term acquire, over time, a pejorative connotation? The other two explanations have been a bit distorted lately, especially in acting. But we know that in acting this word has gained a wider acceptance. It is said sometimes about a comedian with great success from the public that he is "a big cabotine". And the expression is not critical or malicious. Conversely, those who make this statement expresses so much admiration for the actor.

Hence the term "cabotine" can sometimes lead us to the idea of "successful actor". Indeed, there are actors who use certain formulas; once found, they bring to the public, consciously repeating a series of gags and using the same means of expression, recipes that they know are successful. And the audience, surprisingly, not only does not reject these formulas, but also seems to ask insistently and sometimes is willing to reward that performance quite generously with both applause and money. Not to despise the idea. After all the "professional actor" means, first of all, "acting professionally", the man who lives by this profession. So it is not despicable that he seeks to live as well as possible. Therefore, the compromise of an artificial act (for the real meaning of the cabotin act) is one, deliberately, accepted sometimes even cultivated.

What remains of the great theater's men amendments? Camil Petrescu, for example, quite firmly condemns these trends: "actor stars appropriate gestures, especially mimic the voice, but also physically, uses

pancific gestures, try the text mimics on some rhetorical couplets , different from the text and different from the real sense, but being once successeful, usually some formulas, of an acting career ... " Here, he denounces the mannerist act , as a source of many failures in the stage . There are common elements in the cabotin act and the mannerist act . But are them the same? It probably often reaches to an undeserved confusion. It is necessary, in this case, to remind us of some major actors of the world, that not once was said of them, in fact, to be some big cabotins. For example, famous Romanian comedians as Horatiu Mălăiele or Dem Rădulescu. Somehow, these artists use the "easy ways " - as suggested by the dictionary - to excite the laughter of the audience? What about Toma Caragiu , of whom we know that he repeated, both on stage and film, some formulas of great effect? Maybe just for them those means were easy. We precisely know that they aroused and excited laughter, honest healthy laughter, of the yesterday's and today's audiences. And we know that the audience laugh at what happens on stage or on the screen only in the moment when it sees the truth, only when it sees himself in that situation. In fact, it is laughing at his own condition , even if it's not aware of it. We can remember even other great screen comedians , actors known worldwide, who can be truly some pillars of comedy . Who can remain indifferent and cold on the humor of the comedian Louis de Funes ? Yet he was using an arsenal of gestures , mimic , voice , lots of grimaces , that are a true recipe on the same name : Funes. What about Stan Laurel and Oliver Hardy and their usage of some effect formulas? Of course. But the two clowns of the screen thrilled and delighted generations, just by playing their cabotin act.

There are not the only actors who used some recipes to acquire public adulation . I gave a few examples. But these people can be charged as being mannerist or non-creative? If we watch more movies with Louis de Funes , for example, we conclude that the artist seems to have been obsessed all his life by the study of a particular character. And that is a real character typology, which the great French actor managed to satirize in a downright brilliant way: Head small , humble individual that tyrannical superiors and subordinates. But of course, not exactly being what is called a holy actor, as the way Grotowsky let us understand how should an ideal actor look. However, one can not deny the value of the inheritance left by the comedy film titan. All those great comedians - on scene or on screen - which could be accused of playing a cabotin act have a common point: the public likes. Once being loved, they can speak to the public from the stage (or from the screen). And we can be sure that their message is really perceived by the public.

We, therefore identify, another kind of a cabotine: an educated, good cabotin. He uses, indeed, an arsenal of tricks to conquer the audience. But even if the distance to the holy actor is already measured in light years in his

case , does not mean that he is not an authentic creator . If you know of its existence , then we need to know about the bad cabotin . No matter what distance is between the first cabotin and the holy actor, the second certainly can be classified as a gallant actor , actor that Grotowsky seems to despise, bringing his expertise in scene "an accumulation of methods and tricks gestures". It is probably the same type of cabotine that Camil Petrescu concerns when anathematizing the mannerist act, templated, capped with no artistic result of a bad actor: "he therefore seeks effects over the text that often contradicts the text. Voice inflates can offer sound opportunities, in beautiful contortions, in different accents, mimicry becomes excessive, acrobatic, physical advantage becomes exhibition". Especially in comedy, the bad cabotine seeks the effect for the sake of the effect, without an ending. How can he show the effect without context , without substance? Can it be called Effect? No, never. We speak, in the best case, of mannerism . In the the worst way of some grimaces without any substance. You leave out of text's logic, you leave out the directing logic, the overall atmosphere of the show , you leave out even the general line of the personal interpretation of the role - if there was one, there is a real danger to unbalance the show (depending on the time of the sin) . All this, just to embarrass yourself in front of the public. Because, let 's be clear , when you're ridiculous on stage, the ones you want so ardently to be personal fans will give you exactly the opposite : the deepest contempt .

We conclude that , to make use of tricks and effects, you need a lot of artistic intelligence , but also some experience . Therefore a young actor who feels - and was even confirmed , even before graduation - that is particularly gifted in comedy parts, should not be too hasty in conquering the public. There were even cases when fresh graduates just out of drama school, immediately hired in a professional theater, precisely because of their comic talent, gave up this job after less than three seasons . Pretty sad, is not it ? But how was it possible? Simply, in a theatre come and go different theater directors. Some will ask you if you know anything else besides comedy. When people notice that you cannot or that you refuse to get out of that cliché roles, the roles you are hired in become increasingly smaller. In time they disappear altogether. What promises to be a successful future career becomes unemployment.

But not always the young comic is guilty of what it is happening . If there really is a cabotin actor , we must recognize the existence of the cabotin director. Fortunately, none of them are so many . But when there are, and the two meet, we are witnessing the birth of a safe way to crash an artistic act. The cabotin director distributes the non- experienced comic, seeing in him the key to the success of the performance. He will eventually ask him to do what he did in other acting situations, even if, by no means, the

show may require so. No point to mention in the debate about great comic texts destroyed by directors who were seduced by the light comics. The young are seduced by future success, outdoing themselves in the usage of easy humor, of nonsensical comic effect. Maybe the audience will enjoy the moment. But the actor will be lost without even realizing it. Will start in the following roles to seek humor, even where there is not. There will be no way to avoid further damage of other writings, and with them, will self-destruct the actor. There are examples in this regard, but it is pointless to present them; primarily for kindness and secondly for the belief that things will come in one day, on a normal path. In this sense, among others, a decisive role can be played even by the critics.

It may be, indeed, a very serious problem, because there is a risk that an actor or a director with great potential to be lost in the process, a destroy that affects both him and the viewer, the latter being deprived of a future - maybe - great artist. In theater, however, if there is a problem, there is a solution. And it can be a simple one: avoiding the rush to be successful as possible and as easy. After all, we must remember why we chose the way of acting or directed to that feeling in us, above all, starting to play on stage or directly, without caring too much stardom. This status may come in the future. And if not ... there's no harm. You must be aware of the way and we expect that at least the theater, now in the era of high-performance television, cinema, internet, etc. can hardly produce stars. We can, therefore, "resign" and seek the "humbly" for the status of a creator.

Since we talked about the cabotin actor and director, isn't there a cabotin author? Of course there is. It's not always clear how some text get, more or less comic ones, manifestly devoided of any literary value, with a dramatic offer extremely thin, sometimes vulgar text that is regarded as a irreplaceable commercial item, public bringer (ie receipts), to be played sometimes by major theaters. Even the most skillful director can handle hard enough in a dramatic productions, hunting scruffy comic effects without motivation. Even experienced actors breathed hard trying to save as honorable from the meeting with a text free amateur antics. Such texts may be bad news for everyone, especially for an inexperienced actor or a director. The risk of becoming non-professional is quite high, as the text itself may impose cabotine interpretations. Once this happens, those involved should be very careful on the conclusions. When the conclusion is that "well, sorry, I know it was laughter in the hall" means that those professionals have ... a professional matter. And for this kind of playwright there may be a solution: not to write plays. Even in this matter, we do not give examples for the same reasons outlined above.

Of course, any art is not necessarily meant to provide society with solutions, answers, certainty ... It is not necessarily to offer young people a

THEATRICAL COLLOQUIA

moral education. Maybe, at least, one more aesthetic. Art should rather ask questions. But when you propose to the public some easy theatrical formulas, without any foundation, when you present more immediate consequences, without wondering (or wondering) about the reasons, is like trying to cure a cancer patient applying and rubbing with Carmol.

In conclusion, you could be a cabotine on the stage (good taste, of course) but only if it allows you the luxury of common sense. It is recommended, at least at the beginning of a career in acting, to avoid the area. As any practitioner of any form of art, the great comic is to be born naturally, not to be manufactured.

From Utopia to Stage

Anca-Maria RUSU*

Abstract: The beginning of the twentieth century witnessed the imposing in theatre movement of the personality of the director, giving to it complex, artistic, organizational, theoretical and pedagogical tasks. The theatre performance is unthinkable without his decisive contribution also in the establishing of theatre repertoire, actor training and in giving a specific style to a company he directs. Being an animator, spiritual and ideological leader, the director has the central role in the life of theatre and performance production – his role is essential – his concepts, creative thinking become a law. The first decades of the last century brought about few names of directors that shaped the lines of the modern art of theatre, from them developed the majority of directors who gave personality and a special place to theatre in the modern artistic movement. We present two personalities who created new means and forms of stage expression; their vision sometimes has been seen as utopian, today being viewed as reformers of the art of theatre and of theatre as an independent art: Vsevolod Meyerhold and Edward Gordon Craig.

Key-words: director, aesthetic program, body expressivity, biomechanics, over-puppet

The personality of the director had been more strongly imposed starting with the beginning of the XX century in the theatre movement, theatre directing acquiring the status of a science, „the science of representing drama works” as Ion Sava called it. Directing becomes complex, the director is given artistic, organizational, theoretical and pedagogical tasks, theatre performance is unthinkable without his contribution, at the same time, the director becomes responsible for the general activities of the theatre, he is in charge with setting-up the repertoire, actor training, company development and giving it a specific style. Being an animator, spiritual and ideological leader, the director has the central role in the life of theatre and performance production – his role is essential – his concepts, creative thinking become a law. He has the mission to create the consonance between the meaning of the dramatic text and stage signs. „Director’s reading– wrote Meyerhold – correlated the whole work. Attracting the actors into the passion towards the work, the director pours into them also the soul of the author and his own interpretation.”

* Professor at Drama Department, George Enescu University of Arts from Iași

The first decades of the XX century imposed the names of few of directors that shaped the lines of the modern art of theatre, from them developed the majority of directors who gave personality and a special place to theatre in the modern artistic movement. We will present the two personalities that opened the theatre horizon through their utopian theories by creating new means and forms of stage expression: Vsevolod Meyerhold and Edward Gordon Craig.

Former assistant of Stanislavski at the arts Theatre in Moscow and at the experimental Studio, Vsevolod Meyerhold broke away from the influence of his teacher and went on his own way; first, he abandoned detailed, realist decor of the time and opted for the impressionist vision together with scenographers Sapunov and Sudeikin. Meyerhold abandons the Stanislavskian principle of accurate depiction of „pictures of life” in favour of impression, emotional reaction obtained by means of color – a purely pictorial principle. In the *Death of Tintagiles* by Maeterlinck, for example, even if the objects and space were concrete (sea shore, an alley of cypresses, a palace, a room), all decorations were blue-green. On the other hand, the young director followed the idea of still theatre, with slow movements that were not a plastic copy of the real movement of the man but were reflecting the „the music of movement”, corresponding to the hidden meaning of the text. In some moments, actors were suddenly dumbfounded looking as animated sculptures. Thus, the so-called Meyerholdian „relieves” were born.

After leaving the Studio in Moscow, Meyerhold arrives to Saint Petersburg to the theatre of Vera Komissarjevskaja, where he produces with great boldness, *Hedda Gabler* by Ibsen. The world that surrounded Hedda was imagined by the heroine and the beauty that she dreamed of was presented in stage in impressionist decors, dominated by picturesque and color. As in the performance *Sister Beatrice* (text by Maeterlinck), Sudeikin’s decors were reviewed by critics as a real „musical accompaniment”. Framing living bodies between decorative panels, Meyerhold was seeking to obtain the statuary appearance of actors, living relieves and quasi-choreographic movement. The actors were outraged. Komissarjevskaja reproached him that he wanted to the theatre of living actors into a puppet theatre and fired him. But Meyerhold managed to produce A. Blok’s play – *The Fairground Booth*, with the scenographer Nikolai Sapunov. Here he introduced the theatre in the theatre, abolishing the boundary between stage and audience, by attacking with courage the traditional „box” and fighting for closeness between the actor and the viewer. Moreover, in the production of *Don Juan* by Molière, he lengthened the proscenium towards spectators and the action took place in highly lighted room. A new theatre aesthetics appears based on the theatre-temple as a form of communication between the stage and the audience. Meyerhold had also been drawn by the improvised performance of Commedia dell’arte, by the masks that he considered to be the eternal symbols of creation

and innovation in theatre as in Japanese theatre, besides even Lermontov's *Masquerade* brought on stage all the Commedia's masks combining unexpectedly romanticism with the fantastic and the exorbitant luxury with an extremely alert pace of production that explains its success that lasted 25 years until 1941 when a bomb destroyed the decor.

After the war, at RSFSR Theatre, Meyerhold promotes the rally-performance underlining the contrast between life's brutality and the stage poetry. The street penetrates the theatre. The comfort of theatre is dissolved. People could eat sunflower seeds and throw cigarette butts. Brave and impetuous, Meyerhold threw away old decors in the storeroom replacing them with decors made from iron, wood, rope and wire, he stripped the brick walls and glued caricatures, posters and slogan on the walls in the hallways as on streets. The stage was geometrical; cubes, cylinders, triangles, squares colored in gray-silver stood out against a background of plywood in a circle, colored in red. Meyerhold will abandon cubist and futurist relieves (challenges to plane decors specific to theatrical illusion) in favour of stairs and bridges in constructivist-type of productions consonant with the life of mechanized society with the triumph of the machine age, which will later take root in modern theater. Was this just a stage in the work of the Russian director? In time, constructivism or the method of stage divestment will come to an end. Constructions start to recover their body, dress, color and even withdraw from the foreground and when these remain on stage, these just become have the role of an image that suggests the place and time of action.

Regarding the art of acting, Vsevolod Meyerhold, separating from Stanislavski, starting with 1905 he already went his own way, opting for a theatre in which the language of gestures was essential and asking actors to have a musical or sculptural stage discourse, a slim body, be flexible „as wax” but also to have „drill”, that would lead them to ecstasy attained only in „creative solitude cell” as to recover the sacred dimension of theater. Not wishing to create to create a kaleidoscope of naturalistic productions, he expected the removal of unnecessary accessories to bring to the fore the "creative initiative of the actor", whose body should be a perfectly trained tool, i.e. trained by appropriate exercises of "biomechanics". Biomechanics – a mechanics of living forms aimed at the formal expression of the emotional background – is maybe one of the most representative parts of Meyerholdian thinking and creation. The outcomes of his research are hidden behind these names, from movement to stillness, from sounds to scenography, word or music, all influencing the spectator's psyche through plasticity and expressiveness of the total actor's body. In addition, stylized convention, tragic grotesque, plastic design, static theater and mechanical devices that Meyerhold imagined, theorized and applied, led to unexpected metamorphosis of Russian and European performing arts in the early decades of the last century. Even

more, the creative thought of the "ideas climber", of this tragic "enlightened pirate" who dynamited the conservative art, considering the art to be school where the freedom of spirit is learnt, he comes back nowadays transformed, enriched, directly or indirectly, in the work of many contemporary directors.

Vsevolod Meyerhold is the first important director (actor, director and scenographer) cut after the model thought by the provocative English theorist, Edward Gordon Craig: the professional director, director-leader whose authority can not be questioned, only one able to ensure the artistic value of a stage production. Craig brings a new concept and a new technique to the theater, protesting against realism and naturalism that had invaded the stage that imposed historic truth in the style and costume of a dramatic representation. He has a negative opinion about the actor, accusing him of being the slave of a routine slave of what he has learned and is not able to create: "All he can do if he wants us to see the poetry of a kiss, the ardor of a battle or the death ordeal is to copy in a servile, photographic manner, reality: he kisses, fights and mimics death", we read in *About the Art of Theater* (1911). Such actors, "ventriloquists and naturalists", believe that to give life to work of art is to produce a material, rough, immediate imitation of reality. Or the human body can not be an art tool, a means of artistic expression, because it is imperfect.

As Meyerhold which aims to reshape the role of body in theatrical act, Craig talks about the very nature of the human body, full of weaknesses (to which Diderot had referred almost two centuries earlier); taking a stand against the disorder caused by this nature, against uncertainty and anarchy imposed by the uncontrolled, artless sensitivity. Actor's thinking— says Craig — is dominated by his emotions, „that gets to destroy what thinking wanted to create". So, what an actor is depicting is not a masterpiece, but "a series of involuntary confessions", subject to no rules. The actor can not become a true artist but abiding by strict rules placed above personal feelings and sensitivity, respecting a manner of play based on symbolic gestures that would explain the "spirit of things". Life in itself is not for him a „motive of art". Art is an artifice and a constraint, a limited difficulty by having to respect tough rules. Moreover, life is the one that imitates art.

It is a transient opinion as later Craig will use a much stronger one: no need for an actor in the theater; this being full of flaws should disappear, together with dramatic naturalism, being replaced by an invention of modern direction: over-puppet. In parallel, the English director expected the release of English theatre from the tyranny of the text. He believed a performance to be sad, in which a man expresses the thoughts of another man, as he conceived it but inhibiting for his own personality: „Human nature will revolt when it is forced to be a slave or simple speaker for another man". Or: „I believe there will be a time when we will be able to create works of art in theatre without using

printed press and actors.” Craig aimed not only to defend theatre from text and from imperfect actors but also from painting (as it was used in Meiningen theatre, from where it had spread out all over Europe) and, also, against music (as it was imposed by the musical drama of Wagner). And this because he understood theatre as an independent art that was invaded by other arts and it was not sufficiently defended by its artists: „...painters and musicians, as well as writers, get bored with their arts and think of taking over theatre. Well, my mission is to denounce them, to give theatre to those who were born for it. We will have it. Today, tomorrow, maybe in one hundred years, it will be ours.”.

The theatre that Craig dreams of has at its foundation the idea of movement, with an aspiration towards the absolute. He himself confesses that he means simple, perfect movements, basic rhythms: „Great movements will not be caught before several thousand years. But with them comes great happiness as we get closer than we have ever been to perfect balance.” And he hopes that the art of theatre, born from movement will be „the first and last universal faith”. Beyond this vision, illusion – which is not really utopian – we discover Craig’s messianic conception and some beliefs that had been used by theatre reformers, even if his directing practice was limited to decor sketches and to production of few plays in different European capitals. First is the idea that theatre is an independent art, the destiny of which belongs entirely to its director, a creative personality, holder of an aesthetic and decision-making program that ensures that the project and its artistic unity are achieved.

Bibliography

Craig, Edward Gordon, *Despre arta teatrului*, translated by Adina Bardaș și Vasile Poenaru, Fundația Culturală „Camil Petrescu” & Revista „Teatrul azi”, București, 2012.

Meyerhold, V.E., *Despre teatru*, traducere, note și postfață de Sorina Bălănescu, Fundația Culturală „Camil Petrescu” & Revista „Teatrul azi”, București, 2011.

Banu, George, *Reformele teatrului în secolul reînnoirii*, Nemira, București, 2011.

Banu, George, *Iubire și ne iubire de teatru*, traducere de Ileana Littera, Polirom, 2013.

Crișan, Sorin, *Teatru, viață și vis. Doctrină regizorală. Secolul XX*, Eikon, Cluj-Napoca, 2004.

Crișan, Sorin, *Teatru și cunoaștere*, Dacia, Cluj-Napoca, 2008.

Saiu, Octavian, *În căutarea spațiului pierdut*, Nemira, București, 2008.

Teatrul de artă, o tradiție modernă, volum coordonat de George Banu, Nemira, 2010.

THEATRICAL COLLOQUIA

The Limits of the Romanian Drama And How to Go Beyond Them

Laura BILIC*

Abstract: During the Communist period the limits of Romanian drama were settled by The Party. After the Revolution that had taken place in December 1989, The Romanian drama underwent a whole process of changing. The Romanian playwrights had been used to censorship for decades, but starting with the 90s they begun to exert one of the rights that had been denied to them – the right to express themselves freely. We would deal with three famous playwrights – one who had been appreciated before the 90s and was still appreciated after the 90s, one who had been censored in the 80s and that managed to express himself freely in the 90s, and one modern author. The 90s were a period dominated by confusion with the playwrights and the drama promoters making efforts to adapt themselves to the new reality by using their newly – acquired right to express themselves freely. If “freedom” is a subjective matter and means the right to choose, then “the limits” must be settled by each and every artist.

Key-words: freedom of expression, contemporary drama, critical reception

During the Communist period the limits of the Romanian drama were settled by The Party. After the Revolution that had taken place in December 1989, The Romanian drama underwent a whole process of changing. The question that arose in everybody’s minds was “The Political Revolution was in fact an Evolution or just a replacement of the limits imposed by the Communist party with new, democratic limits?” The Romanian playwrights had been used with censorship for decades, but starting with the 90s they begun to exert one of the rights that had been denied to them – the right to express themselves freely.

The playwright that adapted himself perfectly to the new social order was **Dumitru Solomon**, an author that had been fully appreciated by the Communists and who managed to be on top after the Political Revolution. Dumitru Solomon’s plays are metaphorical and philosophical, abounding in ideas, meanings and connotations. One of his most famous writings is the trilogy *Socrates, Plato, Diogenes The Dog* that meditates on the relationships that are born between men and society, life, their own destinies. The playwright warns the readers that the trilogy is not about historical

* Teaching assistant, Drama Department of George Enescu University of Arts from Iași

reconstitutions and dramatized biographies and that the documents inserted in the play are nothing but a pretext for “a metaphor of the universal and contemporary man and of the human spirit fighting itself.”¹⁰⁸

The Romanian drama from the Communist period was abounding in metaphors. Dumitru Solomon makes no exception from this rule, but what is unique about this playwright is that he has not given up metaphors when writing in the 90s. His play *Personality Transfer*, for example, is inspired by one of Jaroslav Hasek's short stories, the plot taking place in Prague, in The Austro-Hungarian Empire at the beginning of the 20th century at a time when The power was manipulating the citizens at its own will. The same theme would be reiterated five years later in the play *The Repeatable Balcony Scene* that won UNITER's highest award for „The Romanian Best Play of The Year”. Even if this play is, like the rest of Solomon's works, a swing between reality and fiction, Dumitru Solomon accurately portrays the contemporary man who is characterized by cowardice and helplessness. „The Balcony” as a metaphor of an essential place in the Political Revolution of 1989 is in fact „a fundamental political element”.¹⁰⁹

The main characters in the real world are two anonymous young people named A and B while in the fictional world we have three characters: Romeo, Juliet and The Nurse. Resembling Matei Visniec's characters, A is totally undecided, thinking too much, but hesitating to act since his „fear” has killed his will and motivations. A wants to get on the balcony, to get rid of his uncertainties, to give up his old habits and to become a courageous person, but each step he takes means a new doubt: „It's over! It's now or never. I have been hesitating for over an year. (...) What could go wrong? The ladder might break. That's impossible. I have tried it a million times. The balcony might fall. These were the arguments for his hesitations. The alibis for his cowardice.”¹¹⁰ B is just the opposite of A; he is weary of life because he understands that the world must be ruled by making use of practice, not of theories:

„A: Are you capable of mounting this ladder to the balcony over there?

B: Is it broken?

A: No.

B: Then, why wouldn't I be capable?

A: Didn't you say that we are all uselessly moving around?

B: So what? That's theory.”¹¹¹

¹⁰⁸ Apud. Mircea Ghițulescu, *The History of Contemporary Romanian Drama*, Publishing House “Albatros”, Bucharest, 2000, p. 268.

¹⁰⁹ Dumitru Solomon, introduction to *The Repeatable Balcony Scene*, Publishing House “Unitext”, Bucharest, 1995, p. 62.

¹¹⁰ Dumitru Solomon, q.w., p. 286.

¹¹¹ Idem, p. 288.

And, since „the world is made up of realities and illusions”¹¹², Romeo, Juliet and The Nurse appear on stage. All five characters start plying a kind of hide-and-see game in which everybody is trying to win supremacy over the balcony. Thus, the play becomes a meditation on The Revolution of 1989, its consequences and the afterwards events:

„B: Nurse, let’s have a committee!

The Nurse: What kind of committee?

B: A rulling committe.

Get out of here, all of you, if you don’t want me to call the Police, the firemen and the miners.”¹¹³

It turns out that dictatorship had been erased in vain while its palce was taken by „democraship” because nothing has really changed, the world is still made up of cowards and parvenus: „B (talking to A as if A were a child): But who is now in the much-dreamed of, wanted and avoided balcony, who is now enjoying the positive, but undeserved consequences of a lame, disgusting, abominable cowardice?”¹¹⁴

At the end of the play A addresses the audience directly, encouraging them to flee the real world and to take refuge in their imaginary world, the only place where they could attain freedom (inner or social freedom): „A: It’s all over here! You are all useless here... Run until the real world swallows you up! Get into the pure world of imagination... of non-reality!”¹¹⁵

Unlike Dumitru Solomon, **Iosif Naghiu** is a playwright who had been censored during Communism, but who was awarded in the 90s. His play *The Special Hospital* was declared The Best Romanian Play of 1993. Iosif Naghiu had written poetry in the 60s, then turned to drama in the 70s. His plays *Celluloid*, *Hitch Hiking* and *Blindfolded* brought him fame, but also turned him into a „forbidden” playwright. *Blindfolded* was staged under the title of *Darkness* being a comical parable of the intelectual man under the attack of evil forces. The theatre performance was banned the next year, although Naghiu had declared that the play has nothing to do with reality: „The play is a parable, it’s all a convention. We do not have to look for similaritie with real life – that was not my purpose since plays like mine do not intend to slice up life.”¹¹⁶

Marked not only by the Communist regime, but also by the consequences of The Political Revolution, Iosif Naghiu has tried in the 90s

¹¹² Idem, p. 289.

¹¹³ Idem, pp. 294-297.

¹¹⁴ Idem, p. 298.

¹¹⁵ Idem, p. 301-302.

¹¹⁶ *How do you play?* (interview with the team from the show *The Darkness* by Iosif Naghiu, at “Bulandra Theatre”, “The Theatre”, no. 11 (year XV), nov 1970, p. 13, source: <http://www.cimec.ro/>).

to exorcize the demons of the former state. The plot of *The Special Hospital* unfolds in front of the readers eyes in a hospital where the ex-revolution men are being experimented on. The 90s society has to be marally cured, so in the same ward we find Pițu (a so-called hero who tells the nurse: „Well, miss, if being a hero means being an asshole or an idiot, you’re right, I’m some kind of hero”)¹¹⁷ and Lăutaru (a so-called terrorist). The fact that both the victim and the perpretator share the same ward (which is symbolically numbered 22¹¹⁸) is paradoxical. Pițu keeps on giggling even if he has been shot in a buttock by Lăutaru while Lăutaru whose medical tests are perfect seems to be more dead than alive.

The Revolution of 1989 is, according to Iosif Naghiu, a farce. Piț, the one who put all his hopes into the Revolution, bitterly concludes at the end of the play: „After a whole life uselessly spent, a revolution, a run-away dictator, a night full of hopes and shootings, all I got was a bullet in my butt and an admission to a special hospital, in a special ward.”¹¹⁹ The characters of the play are in vain trying to find the ones guilty – „who shot us?” is the question that was in everyone’s mind: „Suciu (a military attorney): Behind these walls of the hospital, the whole nation wants to know who the terrorists are!”¹²⁰

Alina Mungiu-Pippidi is a playwright who has never confronted herself with censorship, but still gives new meanings to the concept of „free writing”. Alina Mungiu-Pippidi is a Romanian political scientist who „announces” a new generation of playwrights. Her most famous playwright *The Evangelists* won the award The Best Romanian Play of 1992 and its only mise en scene was in 2005 at Ateneul Tatarasi, Iasi, under the directing of Benoit Vitsè. *The Evangelists* was thought to be a blasphemy since Andrei Serban, the manager of The National Theatre from Bucharest, gave up the project of putting the play into stage after his first encounter with the cast. The critic Marian Popescu recounts this moment: „The actors and the higher management decided that *The Evangelists* cannot be put into stage at the National Theatre. I heard that the manager of the theatre said off the record that the playwright’s point of view was a marxist one. At that time it was fashionable and advisable to abjure Marxism (in fact Communism) since many actors had been used to praise The Communist Party and its leader

¹¹⁷ Iosif Naghiu, *The Special Hospital and The Romanian Dream and The Man of The Broken Revolution*, New Plays Collection, The Romanian Playwrights series, Publishing House “Unitext”, Bucharest, 1997, p. 18.

¹¹⁸ On 22nd December 1989 The Revolutionary Committee that was in power at that moment wrote a manifesto entitled “Tirany is off!”

¹¹⁹ Iosif Naghiu, q.w., p. 20.

¹²⁰ Idem, p. 21.

before the 90s. Then and now people thought and still think that the play is a blasphemy.”¹²¹

Saint Paul and Jesus order a Rhetoric teacher, Kerintos, and his four apprentices – John, Luke, Mark and Matthew – to write a story about Jesus’ birth, life, crucifixion and resurrection. The playwright takes all that is sacred out of Jesus, portraying him as a coward who ran away from his crucifixion, accepted Judas’ coins and spent his whole life doing nothing instead of miracles.

Despite the apparent air of blasphemy it all comes down to freedom. Alina Mungiu-Pippidi declared that: „*The Evangelists* is a play about the freedom of speech. The play does not intend to tell any truth about Jesus or faith, but to talk about the intellectual choice between tolerance and bigotry.” Benoit Vitsè motivated his choice: „What really made me put this play into scene is the fact that I had found the text in a French collection of plays entitled *Après la censure*. So we are now in a period where we have no more censorship, but this play was never enacted on a stage. So we are still living in censorship. *The Evangelists* is a play about religious, political and sexual freedom.”

Nowadays, ten years after the first mise en scene we confront ourselves with the same questions: Are the representatives of The Church entitled to judge a work of art? Does a work of art have to be evaluated according to thematic criteria? Does The Church do now what the Communist Party used to do before the 90s? The playwright offers an answer: „We live in a hypocritical society just like that of Ceausescu’s. Before the 90s we were Communists, now we are Orthodox. Our fake Christianity hides a terrible backwardness.”¹²²

Despite the reactions that followed the mise en scene, its end does not contradict the Christian dogma. Paul poisons all the people who wrote the Gospels, including Jesus who dared to protest against Paul’s crimes. But Jesus rises from the dead and all he can do is watch the scene pitifully and say to the woman he loves: „Tonight we shall be together in Heaven!”

Every man’s right to „free speech” turns out in the end to be a subjective and individual notion. The well known critic Ludmila Patlanjoglu wrote an article in 2005 in which she appreciated „that only the value of a text justifies the audacity of rethinking one of the world’s greatest myths. This text has no value and the feelings that I had when I read it were of revolt and pity towards an author that understood nothing of the mystery of

¹²¹ Marian Popescu, *Of reason and faith. The Evangelists*, “The Cultural Observatory”, no. 299/dec. 2005, source: <http://www.observatorcultural.ro/>

¹²² Mirel Bran (correspondent “Le Monde”), *En Roumanie, l’onde de choc des «Évangélistes»*, „Le Monde”, 2nd feb/2006, source: www.lemonde.fr, (our translation).

Resurrection.”¹²³ On the other hand, Oltița Cintec wrote after the premiere at Ateneul Tatarasi: „A literary text should not be judged by means of the holy books. Alina Mungiu-Pippidi’s lines are not and do not intend to be taken for granted as if they had been taken from a gospel. Thus play is not a blasphemy; it is a text with real qualities, a re-interpretation of a myth, a game of ,what would have happened if.’”

BIBLIOGRAPHY:

- Ghitulescu, Mircea, *The History of Contemporary Romanian Drama*, Publishing House “Albatros”, Bucharest, 2000.
- Naghiu, Iosif, *The Special Hospital and The Romanian Dream and The Man of The Broken Revolution*, New Plays Collection, The Romanian Playwrights series, Publishing House “Unitext”, Bucharest, 1997.
- Solomon, Dumitru, *The Repeatable Balcony Scene*, Publishing House “Unitext”, Bucharest, 1995.

BIBLIOSITES:

- www.adevarul.ro
- www.cimec.ro
- www.lemonde.fr
- www.observatorcultural.ro

¹²³ Ludmila Patlanjogu, *The Evangelists, a gross kitsch that scandalized The Church and The Theatre*, „The Literary and Artistic Truth”, 16th dec/2005, source: www.adevarul.ro.

„Visibility” of Yoshi Oida’s Art

Tamara CONSTANTINESCU*

Abstract: Peter Brook brought important contribution to the revival of the art of theatre by experimenting new original artistic forms as the proponent of the „living” theatre. He founds the *International Center for Theatre Creation* in Paris where he cultivates a different aesthetics of closeness between the public and actors. Trained in the traditional Noh Theatre, the actor Yoshi Oida left Japan for Paris. What made him do this was the meeting with Peter Brook, whose ideas about theater seemed to him new and challenging. In time, he became a major force of the *Center for Theatre Creation* and one of Brook’s favorites. He directed performances, played in movies, led workshops for actors all over the world, being influenced by the classical Japanese theater where a performance is built from outside, the actor learning the moves of the play as if these were a choreography. To diversify the actor’s „training” within exercises done at the Center, Brook combines verbal and physical exercises under the influence of oriental techniques having Yoshi Oida as his main „master”. He presented in his book – *The Invisible Actor*, what he experienced in practice for years in his country and all over the world. The work of a performer in Oida’s view is to animate the stage by his play, his ability to react on front of other actors and the public.

Key words: Yoshi Oida, Peter Brook, acting techniques, Japanese theatre, the art of theatre

The stage is where everything starts all over again. Nothing is permanent. Everything is "here and now" and at the same time everything passes. But what remains as also confesses Peter Brook in *The Empty Space*, is the central image of a performance, a figure, a shadow that is the essence of what he wanted to convey. A reputed director and appreciated theorist with a vision which became a reference point in modern performing arts, Peter Brook brought important contributions to the revitalization of the art of theater by experimenting artistic forms that could offer to an actor a safe way for the interpretation and adaptation of the dramatic text. Being especially concerned with the way in which modern theatre could change as to establish

* actress at „Fani Tardini” Dramatic theatre from Galați, PhD, associate professor at „George Enescu” University of Arts, Iași.

new relations between directors, actors and the public, Brook became the proponent of the „living” theatre, for which also struggled Stanislavski, Meyerhold, Brecht, etc. The English director, together with a group of actors, directors and playwrights, founded in 1969 in Paris, the ***International Center for Theatre Creation*** where original forms and theatre methods were experimented. Brook cultivates aesthetics of closeness between the public and the actors studying at the same time how language is in itself expressive of emotions, first measure was to work with sounds and syllables not to have meaning to be developed and controlled. To be an actor means to cultivate your own being as this being is seen in creation states Brook frequently. Using planetary distributions (in the Mahabharata, for example, he uses mainly the four actors, company pillars, Bruce Myers, Yoshi Oida, Maurice Bénichou, Alain Maratrat, so in *Birds' Assembly*, actors belonging to several cultures), Brook seeks purity in interpreters when these „open up”. If asked what he looks for in an actor, he likes to answer using a wordplay: *heart and hard*. Soul and courage, with the help of which, anything can happen both in life and in theatre. A

Trained in the traditional Noh theatre, the actor Yoshi Oida, was „the only one” who at the age of 40 left Japan for Paris even if he could not speak any European language. What made him do this was the meeting with Peter Brook, whose ideas about theater seemed to him new and challenging. In time, he became a major force of the *Center for Theatre Creation* and one of Brook's favorites, taking part in all his productions, such as: *IK People*, *Birds' Assembly*, *Mahabharata*, *The Man Who Mistook His Wife for a Hat*. He directed performances, played in movies, led workshops for actors all over the world, being influenced by the classical Japanese theater where a performance is built from outside, the actor learning the moves of the play as if these were a choreography. In this performance, each step, each emotional gesture, each turning of the head are set by tradition. Also, very accurate vocal intonations are prescribed and need to be memorized as part of the script. These physical and vocal forms are called *kata*. A young actor must imitate completely his master so as to learn the *kata* of any role. There are two main styles in Japanese theater: Noh and Kabuki which appeared a couple of centuries ago preserving their seductive power up to now. Even of these reflect their historical origins, these styles are not a reproduction of a lost tradition, but a living theatre forms that are still popular. „Kabuki theatre appeared in the XVII century, and as in the Noh used in its performances. However unlike the Noh Theater, the goal of Kabuki style is to create an animated performance that would amaze the audience. The text focuses on dramatic events and feelings. [...] Shocking events, erotic beauty, terror, pain and loss, all these are given a form by the supreme mastery of the actor. And it is displayed in such a way as to win the admiration of the public. This

approach is very different from the Noh theatre. Setting apart from the subtlety and indirect suggestion of a feeling used in the Noh theatre, Kabuki plays are created to show the abilities, physical, vocal, emotional mastery of the actors.”

Noh theatre brings to stage universal experiences and requires a different level of involvement in comparison with forms of Western theatre. Here, the actor, focuses in what he had to do with his body. Motikiyo Zeami (1363-1443) is the one who gave birth to Noh theatre. „He combined the two older interpretation styles *Sarugaku* and *Dengaku*. *Sarugaku*, meaning literally "monkey music" was a form of popular entertainment, using tricks, comedy and acrobatics. *Dengaku*, „peasant songs” had its origins in the songs and dances performed as part of the agricultural ritual. As this art form was emerging, Zeami refined its subject, style, presentation and interpretation techniques. In order to pass on his concepts to future generations of actors, he wrote a series of treatises. These were passed on in secret, between families of the Noh Theater. It was only in 1908 when a collection of these writings accidentally appeared in an antique store, the information became available to the general public. Although Zeami's treatises had been written hundreds of years ago, his ideas are fascinating and are still current to modern actors (and western).”

Acting does not function as a separate profession, in Japanese theatre forms, where any performance is whether a „dance”, or a „song”, or „speech”. A sum of these skills is what we call „a total actor”. This is also a reflection of the nature of traditional Japanese theatre that is a kind of „total theatre”. A Japanese actor is asked to be able to use wider range of vocal and physical expressions than a western actor and the term „dance” is associated to it. In Japanese theater, dance is a pure movement and also a visual expression of the character, relation and emotion, situation. That is why to diversify the actor's training within exercises practiced at the Center; Brook combines verbal and physical exercises under the influence of oriental techniques having Yoshi Oida as his main „master”. The actor presented in theory what he experimented for years in practice both in his home country and all over the world in the book *The Invisible Actor* where he tried to capture what we name „acting”: „For me, acting is not to show your own presence and techniques. It is more revealing through interpretation of a „different thing” something that the public does not encounter in everyday life. The actor explains. It does not make him visible on a physical level but by engaging the imagination of the viewer that something will appear in his or her mind. To make this happen, the public does not have to be aware at all of what the actor does. The public must be able to forget about the actor. The actor must disappear. [...] Costumes, wigs, make-up and masks are not enough to reach that level of disappearance. [...] The actors must work hard

to develop physically not only to acquire skills that can be displayed to the public but to be able to disappear.”

The job of an actor, in Yoshi Oida’s view, is to animate the stage by his play. If this occurs, the audience enters into the world created on the scene, which becomes a place of all opportunities, animated by the actor. Therefore, the training involves the fact that the activity following the training is the most important. The first thing that the actor must learn is the „body geography”, which does not mean just doing the exercises or learning new and interesting moves but rather refers to an active conscience, the actor being present with all his being. The body is an „object” that can become resounding and full of meaning. While training his body, the actor must remember that he trains the „actor’s body” that is „bigger” and more resounding than the „daily body”. Interpreters often see their bodies as their „being”, but they should consider both the mind and their inner self. For a flower to grow, its roots must be watered and it must be sustained by its stem. Similarly, if an actor wants an expressive body and a strong stage presence, he must care about his inner self. If the self is not properly „fed”, no graceful gestures, extraordinary vocal technique, elegant costumes or makeup alone be helpful. „Ability to always find new methods, observes Yoshi Oida in the *Invisible Actor*, to animate personal interpretation requires refined skills and awareness. There are in a way two elements in qualitative interpretation: technical mastery, free and directed movement of the mind [....] Both the mind and technical mastery of the body are fully present in the moment of interpretation. In this situation, these manifest themselves as both inner and external expressions. Balancing inner movement with external activity is a delicate issue [....] On stage, when you are asked to be calm and still, there is a huge inner dynamics. You „spin” very quickly inside. [....] When you start a strong or violent physical activity, you should maintain a wave of calm. [....] Even when you interpret a scene of fury, it should seem effortless. It is a paradox, one part of interpretation is calm, and the other is dynamic.”

The ability of an interpreter to react in front of other actors and the public is the essence of Oida’s work. This has to be able to respond to inner impulses, but be open also to the actions of others not only to create a pleasant professional relation but also to succeed to tell a story in any moment of the performance as a whole. That is why, when Yoshi Oida teaches many of the exercises he proposes, these are done in pairs, no partner is „leading”, both being responsible for the actions of the other partner. It is usually done as a conversation, as a physical, vocal dialogue or as a combination of these. The deep level of interpretation at trainings is represented by the real exchange between the two people. On stage, the interpretation is concentrated in the basic exchange between the actor’s

character and the other characters as in daily life where words and actions are exchanged with others, this being human reality that has to be incorporated in interpretation. The story and/or feelings become visible on the scene, exactly through this continuous exchange of sounds and moves between interpreters. In the Noh theatre, it is said that: „You have to connect one thousand eyes”. This means that the interpretation must have the same impact on all viewers. Everybody should have the same opinion on what is seen. To connect „one thousand eyes” in western style theatre, Brook sustains that the interpretation of a play should be as a story with more people that share different responsibilities. Also, Oida also makes the actors to feel well on stage, only in this way, the public can „enjoy” the play despite the chance to shed streams of tears. The actors must „enjoy” the relation with other actors, even when the characters they interpret hate each other, just in this way the public enjoys seeing and listening to them. In front of the audience, interpreters must find ways to make everything seem credible and natural regarding the situation of the play.

Words must make sense logically and emotionally, that is why, during rehearsals, actors decipher psychological origins of the character and stage. In Yoshi Oida's Japan, there is only one narrator on the stage which should be always aware of the public and he should adapt his interpretation depending on the viewers in order to keep the story alive and surprising. He is the one who controls the public. In a western performance, the responsibility of storytelling is shared usually by more actors. And, for an actor to be very good, he must develop a perfect balance between his inner self and the outside world. He should concentrate on himself and what he does and should not forget about the world around him, to reach an awareness that extends beyond the self, a perfect balance between himself and the others. To explain this essence to those with whom he works, Oida sometimes makes an analogy with martial arts where: „The main goal is the protection of the self. If you are in a fight, the only way you can save yourself is by defeating your enemy. [...] If, during a duel you think of survival, there are little chances of survival as you concentrate on something else than the ebb and flow of the fight. On the other hand, you should only concentrate on the relation with your opponent and on simple actions and reactions. [...] If, besides this, you think that you want to survive, you will not find this type of concentration. The secret is simple: You can win only when you are ready to die. The same happens in theatre. Many of us become actors as we want success or because we need the applauses of the public. If you though want to be applauded, you have to abandon the idea of receiving them. This is very difficult to achieve as the desire to be applauded is a part of the acting profession”.

Oida sometimes remarks the importance of the first moment of a performance. The director goes through multiple turmoils until he discovers the proper way to start the performance. And even for the actor the first entrance, the first contact with the public is difficult as this is his real mirror. The rehearsal is just the training that allows the actor to discover the character but the public tells the actor how to play it. That is why the task of the actor is not to show what he is able to do but to move the public into another time and space, into a place it does not meet every day. To convince those with whom he works about all this, Yoshi Oida sometimes resorts to a suggestive example of the Zen master, who: „He compares the human beings with puppets held by strings. At birth or death, these strings are stretched or withdrawn abruptly. When people die, he said, the string is cut and with a single sound the puppet falls. It is the same for the actors on stage. You are a suspended puppet and manipulated by the „strings” of your mind. If the public sees the „strings”, the performance is not interesting. If the actor has to be very concentrated during action and stillness this should never be seen. The public should not see the actor concentrating. On the other hand, the level of concentration oscillates as if the strings of the puppet were loosened. The actions become superficial and the public becomes aware that it looks at the puppet not being convinced that it looks at a real human being. [...] When the „string” remains stretched but is invisible, the show is real and not mechanic: absolutely animated.”

Bibliography:

- Banu, George, *Peter Brook. Spre teatrul formelor simple*, translated into Romanian, by Delia Voicu, Iași, Editura Polirom; UNITEXT, 2005.
Brook, Peter, *Spațiul gol*, București, Editura UNITEXT, 1999.
Cîntec, Oltița, *Estetica impurului. Sincretismul în arta spectacolului postbelic*, Iași, Princeps Edit, 2005.
Cristea, Mircea, *Teatrul experimental contemporan. Curente, tendințe, orientări*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1996.
Oida, Yoshi și Marshall, Lorna, *Actorul invizibil*, translated by Maria Teszler, Oradea, Editura ArtSpect, 2009.

Diego Fabbri – The Most Representative Author of the Theatre of Catholic Inspiration

Svetlana TÂRȚĂU*

Abstract: The playwright Diego Fabbri has a particular contribution on the development of the Italian theater in the second half of the twentieth century. He treated the Catholic issues with demonstration methods, thereby creating a theatrical genre that has never existed before – the theater of Catholic inspiration. The drama "Processo a Jesu" represents an important moment in the evolution of Diego Fabbri's work following the procedural technique: tribunal, judges, and witnesses. The text is a relative formal category in the narrative conducting of facts and character conviction that symbolizes the negative valence, evil. Using certain expedients of narrative and epic theater, the author creates naturalist scenes through imitation. We notice how the author's Christian commitment is heading towards two different directions. The first reflects the problem of the organization of the Catholic Church, rather the conflict between the institutional historical aspect and meta-historical, supernatural aspect. The second direction develops the couple problems, highlighting its weaknesses and crises. The Gospel is the background of entire work, the characters drama being real, it is reflected and realized in everyday people's stories.

Key words: Diego Fabbri - drama, Pirandellian influences, Catholic inspiration.

Diego Fabbri confessed about his theatre: „I was asked about the authors who influenced much more my theatre and I always answered: Ibsen, Chekhov, Pirandello ... If I were even more honest ... I would answered: Platon, S. Agostino, Pascal, Manzoni, Dostoevski ... These authors influenced the most essential aspects in my work. I admit these facts, not because I consider insignificant the structure and technique of the theatre work. All these aspects represented for me something natural, spontaneous, almost free of charge... Instead, I always worried about the characters destiny and origin. Are they guilty or innocent? ... For this reason my works are „processes”¹²⁴.

The moral themes are fundamental to Fabbri. While the shape and style of his work do not constitute a decisive concern. In his creation, there

* professor PhD, Dean of the Faculty of Theatre, Film and Dance, Academy of Music, Theatre and Fine Arts, Chisinau, Moldova

¹²⁴ Diego Fabbri, *I demoni*, Vallecchi, Firenze, 1961, p. 13-14.

are represented two examples of the human being: the man, full of pride and the man, full of love. The theme of love doesn't appear, however, from the very beginning of the work. Instead, pride persists in the initial phase, as a reason for confrontation. At the beginning, the production of Fabbri follows Betti's formula „we are all unhappy people.”

Fabbri's theatre is based on a very solid stage, but remains, however, a theatre of ideas and a theatre that wants to prove some theses. Fabbri's work is based on investigation and not on demonstration.

At the same time, Fabbri brought a very important contribution in drama, that treats catholic issues and remains quite stable and dogmatic in its demonstration methods.

Fabbri's theatre stimulates the viewer with some situations that are related to the capacity and freedom to those who follow the play. Here, the lesson and Pirandello's influence is evident. The influences, must be sought in a much wider area than the Italian one and, first of all, in the work of some French writers such as Mauriac and Bernanos, Gabriel Marcel and Paul Claudel.

The category of the family comedies was suggested by the author himself. Thus, in the comedy „Inquisizione” are considered the vocational problems of a couple. In „Rancore” written before „Inquisizione” is analysed a family crisis, caused by the wife's adultery. The comedy „Delirium” presents the same problems seen in relation to adultery consumed by man. The last two texts can be regarded as criticism against the conformism of the laic Catholic organizations and against the conformism of their members, the situation of the adultery being seen by the author with a positive valence.

„Processo di famiglia” (Family Process) concerns the problems of a family, better said the problems of three families in relation to their children: the situation of an adopted child; the regrets and claims of a woman who wants back her child, once left; the revelation of a man paternity who didn't know about the existence of the child and who found the reason to surpass sceptical and nihilistic attitude towards life. The play does not treat the children's problems, but it speaks about the problems of the parents, their feelings and debts, in other words, about the couples' responsibilities.

The plays “Divertimento” (Entertainment) and “Trio” have the same theme. The children suddenly leave their parents, and that makes them anxious. Parents are used to consider their children still helpless.

The play “Non e per scherzo que ti ho amato” (My love wasn't a joke) belongs to the same group of plays. It could be built on the sharing of pairs theme. In reality, as follows from the title, the main topic is the love and Christian conceptions about life.

The play “Rancore” (1948) is the first in the itinerary of the family comedies. It opens the debate between idealism and naturalism, between “superior creature” (man) and “inferior and superficial creature” (woman).

On the one side, there is Renato, the professor who supports the need to respect the morals and manners. On the other hand, there are his wife, Linda and his mother. Reading the play, we see a so-called “battle of the sexes”, a battle between people who have different natures, which signifies more than just different characters. Renato, after all, confesses the weaknesses and his biggest sins: pride and arrogance. The play surfaces the solution found by Ugo Betti: “we are all unhappy people”. We cannot say that the work supports a general attitude of compassion for everyone; it rather suggests the idea of the impossibility or inability to solve the problem. The husband and the wife looked at each other, firm in their position. Silence means the difficulty of understanding, although in their ears came the word of hope, whispered by Don Anselmo. The moral of the play says that you cannot expect too much from the moral consistency of people: life cannot be mastered; it is the one that rules the man. People are not angels. We have to accept them as they are: with their weaknesses and sins. The proof of love is the will of accepting the reality.

“Processo di famiglia” captures the spectator’s attention through the serious problems that treats and the ability to confront the subject matters. The show contains a strong dramatic tension that isn’t attenuated by the demonstrative intentions. The problem is that of childless families wishing to adopt one. The risk that the child will find out about his adoption, sooner or later, is obvious.

The drama structure is characterized by two aspects: a) the text tends to create some symbols that match the names of the protagonists (Isolina - sterile female, or Abele - victim); b) the narrative structure gives different points of view exposed one after another in the dialogues and in general scenes, as it happens in a real process. The narrator is the husband of Isolina having the task of focusing the text in its entirety that means to express a categorical condemnation of selfishness.

Fabbri contributed to the creation of a theatrical genre in Italy that never existed before: the theatre of Christian religious inspiration. The drama presentation “Processo a Jesu”(1955) is an important date in relation to the evolution of Fabbri’s work. The new show takes the procedural technique: court, judges, and witnesses. “Processo a Jesu” uses a framework like Russell Tribunal (an informal court), chaired by the British philosopher Bertrand Russell, who prosecuted war crimes committed by Americans in Vietnam. “Processo Caramazov”, two years later, will formalize the procedural technique, in legal terms. Fabbri will be helped by the fact that the procedural circumstances reminiscent of the famous novel by Dostoevsky.

The text is primarily a formal category relative to the conducting narrative of the facts and to the conviction of the character who symbolizes

negative valence, evil. On the other hand, the play is a suggestion coming from the legal world (remember that Fabbri has a degree in law) and might as well from ... "Ispezione" or "Corruzione a Palazzo di Giustizia" by Ugo Betti. "Processo a Jesu" represents an opportunity for the use of expedients of narrative and epic theatre, from which the author adapted the techniques through the imitation process. One sees immediately that Fabbri gives some suggestions related to the theatrical reforms of Pirandello and Brecht, by reusing the techniques developed by these authors, with their own outcomes, those suggested by the playwright's vision of the world. The success of the play is, however, connected to a less technical factor arising from the inspiration and aspiration of the Catholic Fabbri's theatre. Here, for the first time he attempted a theatrical reinterpretation of the Gospel by reinterpreting the holy text, directly linked to the concept of historical tragedy (as Alessandro Manzoni and Vittorio Alfieri).

The general drama transposition knows the theatre in theatre technique. The text proposes an evening in a theatre where it is going to do a trial of Jesus. A group of Jewish judges proposes to the public to review, through Evangelical confession, the itinerary that Jesus traversed to Calvary, to see if, under Jewish law, one can talk about right or unjust conviction.

The public is invited, from the beginning, to intervene because a judge is missing and he can be chosen from the audience.

Following the hearing of witnesses, that in reality is theatre companies that play after a topic, each trying to rebuild the supposed inner states of the evangelical characters. One after another, with human traits appear Caifa, Pilate, the Apostles Peter and John, in conflict with Judah, Joseph and Mary Magdalene. Simultaneously, family dramas of judges are performed during the breaks. Sara has remorse because she betrayed her husband who died. Daniela and Davide fail to refrain from making the connection between the process issues and the personal ones.

Sarah's statement: "everything is a personal fact" represents the keyword of the text. The process goes towards to end, to the known conclusion: the condemnation of Jesus. But there is a turning point in the topic: the debate moves from stage to the auditorium. The spectators honor their duty to defend Jesus, interpreting minor characters of the Gospel. Thus, the Christian faith that lives deep in the hearts of the believers comes out to the surface. The Judges are surprised because they did not believe that the religious phenomenon could be so profound. Jesus is acquitted.

To summarize, we can say that the process "theatre in theatre" is based on groups of characters: Jewish family members (judges), the actors who embody the main characters of the Gospel; actors - viewers. Fabbri creates a series of correspondence that ensures unity to the narrative assembly of dramatic work.

In terms of style, the text can be divided into two phases of the development process, which are dialogue and explanation. Instead when the characters (opponents or defenders of Christ) express their beliefs, it is clear that the text is divided into several parts reflecting the objective of the character's inner search. In other words, they are looking into the depths of their soul and thinking, trying to find the accurate and decisive word.

The international success of the drama, which ended up in Sweden and Africa, due to the complexity of the text, the effectiveness of the narrative, consists in the ability to involve the audience and reader. Fabbri uses emotional elements of the language that are considered a key element in our relation with Christ.

After twelve years since the occurrence of "Processo a Jesu" drama, Fabbri tried to represent again the Gospel on stage in another work "L'avvenimento" ("The event"). Here, a modest group of workers without criminal records were going to give a big blow, stealing the treasure of a church. The plan is prepared with the help of a professional - the head - who is the only one pursued by police after a burglary, he must return to France, where he came from. The theft takes place in a church, because one of the thieves is an ex-seminarian, nicknamed "the bishop". The burglary does not go as well as they thought. The head and a monk, recruited by a thief were injured.

Fabbri's interest for detective novels creates two narrative levels: the occasional, contemporary and the original one. In ensemble, these two plans give rise to a long reconstitution of the biggest event: the embodiment of faith for Christ in some individuals who initially were villains, away from spiritual matters.

To ask the question of whether Fabbri was or was not faithful to the Gospel text means to treat a false problem. The text has a literary and fantastic character. The narrated facts are adapted in a total different context, so that they can reach a blasphemous parody.

To sum up, we can say that the structure of the play consists of two parts: evangelical-narrative (met historical part) and detective novel (the historical part). There is a third side that emerges from the two parts of the play: the criticism addressed to the Catholic Church institutions.

For example, Fabbri emphasizes the importance of the role that women are supposed to have in ecclesiastical institutions, a role that should be, according to Fabbri, expanded and developed. It is necessary to note that this text was written two years after the Closing of Vatican Council, which has achieved the most important reform within the Catholic Church in the contemporary age.

Fabbri was convinced that faith is the force that neutralizes doubts and careless attitudes towards religion and its values. Ecclesiastical institutions attempts to cover, to hide people's scepticism. Fabbri struggle against this phenomenon, in the name of faith, but also has a very critical attitude towards the Catholic institutions.

The holy love based on the principles of Gospel, love unto death, love and death, the whole phenomenology of love accompanies the theatre of Fabbri. It is enriched with new elements and proves that this central theme is inexhaustible, because everything is love...

Fabbri expressed these ideas in different ways: family drama, the process, fight, all means are used to express this thematic richness through varied forms.

The structure of language, articulation and scene segmentation- all these elements might make us think that Fabbri is simply a comedian of great technical ability. One thing is certain, that Fabbri is a man of innate drama and that his ability is a natural talent, as he demonstrated. We find evidences of this statement in the very first works, where themes and motives, a bit old and psychological depth not supported yet. However, they are developed with a rhythmic, clear language and a mature technique.

Fabbri speaks in a direct manner, but without a sense of emergency. The author does not feel the need to rush. His works give the impressions that are developed based on a process of reflection. The author observed a particular fact. After he studied it and examined the causes and effects, Fabbri adds various reasons and improves them. The playwright is a fanciful and sometimes it seems that the words abound in his dramatic texts.

Notes in Drama Translation

Ana-Magdalena PETRARU*

Abstract: This paper is a detailed presentation of the translator's notes, of the different forms they may take and the various purposes they may serve in dramatic texts. These aspects shall be illustrated through the analyses of the notes in the translations of two Shakespearean plays. The former belongs to Juan Zaro (1999) and is made on an 18th century "Spanish" *Hamlet*. As we will prove, the notes mostly misinterpret Shakespeare's intentions and are in keeping with the French tradition of "les belles infidèles". The latter analysis is a contemporary French translation of *Troilus and Cressida* made by Jacqueline Henry (2000) who attempts to distinguish between notes as comments in learned editions and notes in general editions, which she calls "real" translation notes. My own detailed analysis of the functions of notes in drama shall be applied to Shakespeare's *The Tempest* so as to account for a Romanian approach to the matter.

Key words: drama translation, learned edition, endnote, belles infidèles, allusion in translation.

Introduction

The dramatic text is a particular genre in translation since the dichotomy between drama as literature on the one hand, and as script for theatre, on the other hand must be taken into account. This relation is very complex as the necessary task is not only the decoding of the source language meanings produced by the original text, but also their re-encoding into a different system of signs, which will, in turn, have to be decoded by the target language audience. The theatre translator has therefore to look at the problem from a double perspective, he must be a "multiple translator" since the text in theatre is a sort of "pre-text", a hypothesis of a text, which can never become crystallized in its definitive form in the way a non-dramatic literary text can¹²⁵. It is necessary to explain how the meanings implied behind the words spoken on the stage and deeply embedded in the text are produced, before one can proceed to the translation itself.

Theatrical texts must be described as texts conceived for possible theatrical performance, as dominant verbal sign-systems which rule and

* Doctor in Philology, Associate Assistant of English at „Alexandru Ioan Cuza” University of Iași.

¹²⁵ Petronese Franco, Gaby "The Hidden Text: Problems of Translation in As You Like It", *Palimpsestes no. 1: Traduire le dialogue, Traduire les textes de théâtre*, 1987, p. 73.

integrate all other theatrical sign-structures, hence their *theatrical potential* (TP), i.e. the semiotic relation between the verbal and nonverbal signs and structures of performance. In a dramatic text this semiotic relation is already to some extent present as a concept through given theatrical codes and norms, however, it needs to be understood and investigated as a particular historically-based system for creating meanings. The TP can be seen as the capacity of dramatic texts to generate and involve different theatrical signs in a meaningful way when staged¹²⁶.

The problem for translation as an interlingual transformation of the dramatic text is therefore how to create structures in the target language which can provide and evoke an integration of nonverbal theatrical signs in a performance. For the purposes of translation only, there are authors who focus on the linguistic structures of the text with regard to potential theatrical communication¹²⁷. What is very important for the dramatic text and its theatrical potential is to offer and retain the potential meanings and ambiguity in a translation. This applies to structures with the same semantic value and semantic collocation in the target language; the translator would be very lucky if this were always the case. The problem for the translator is not only to retain and render them but, first of all, to recognize and select them. The various transformations of the text – interpretative, interlinguistic (translation), intersemiotic (theatre) – are based on such aesthetic dominants. Depending on where they are set in textual structures, they may refer to a whole network of contexts and generate multiple semantic references and thus different meanings. The greater the ambiguity of the text, the greater the number of levels on which meaning can be created and then selected for the performance. This multiple interpretative contextualization also occurs in narrative texts and poetry. But what is specific to the dramatic text is the permanent double reference of utterances to the two communication systems, an internal and an external one, which theatre provides in addition to other multiple contexts.

1. Notes as “belles infidèles”

As mentioned above, by means of what was considered to be the first faithful Spanish translation of a Shakespearean play, we will show how the implied meanings of a dramatic text are explained through the paratext (i.e. endnotes and preface). We will illustrate this by Fernandez Leandro de Moratin’s translation of *Hamlet* into Spanish completed between 1792 and 1794 and

¹²⁶ Totzeva, Sophia “Realizing Theatrical Potential. The Dramatic Text in Performance and Translation”, *The Practices of Literary Translation. Constraints and Creativity*, edited by Jean Boase-Beier and Michael Holman, Manchester, St. Jerome Publishing, 1998, p. 81, *passim*.

¹²⁷ Totzeva, Sophia, *op. cit.*, p. 82.

thoroughly discussed by Zaro¹²⁸ who argues that in this particular case, besides the justification and the explanation of the translator's choices, the paratext unusually reflects the tensions between the decisions made by Moratin as a translator and his theoretical beliefs about the concept of drama.

The purpose of the notes was “didactic”, that is they were meant to “illustrate” and “explain”, but in fact they were used to make comments about a given text, and thus express opinions. It is the example of a non-accurturate translation which adheres to the codes of the source culture, its originality lying in the fact that the translator had the opportunity to express his disagreement with the features of the source text. His desire was “to introduce the Spanish public to one of the best pieces of English theatre (...) trying neither to add defects, nor to hide those that I have in the play”¹²⁹. Therefore, the translator achieves a remarkable prose translation with only two alterations, that is the sequencing (he introduces a new scene as soon as a character comes out) and the naturalized character's names (Claudio, Polonio, Horacio, Marcelo, Cornelio) and locations. To do this, he translates directly from English; however, he admits he has thrown a glance at the French translations, too, which he found misleading because of their unfaithfulness as “belles infidèles” following the French tradition of the 17th and 18th centuries.

The reader can find substantial arguments for and against Shakespeare's theatre in the translator's endnotes, not to mention Moratin's struggle to prevent his impressions from influencing the translation. However, these notes were modified in the course of time. In his facsimile edition of Moratin's *Hamlet*, (1991), Juan Carlos Rodriguez compares the first edition of 1798 with the second from 1825, analyzing the changes made by the writer himself. Twenty of the original notes were left out or shortened, and one of the paratexts in the first edition, *A Life of Shakespeare*, in which Moratin describes his plays, making some derogatory comments on them, was omitted. These changes were probably made as a result of Moratin's perception of a different literary scene for the target audience than for the original.

Zaro¹³⁰ classifies the notes according to their contents establishing several categories:

1.1. Notes about words and expressions which are “inappropriate to the tragic sublime” in which Moratin criticizes samples of language which he

¹²⁸ Zaro, Juan J., “Moratin's Translation of *Hamlet* (1798). A Study of Paratexts”, *The Practices of Literary Translation. Constraints and Creativity*, edited by Jean Boase-Beier and Michael Holman, Manchester, St. Jerome Publishing, 1998, p.125.

¹²⁹ Zaro, Juan J. *op. cit.*, p. 126.

¹³⁰ Zaro, Juan J. *op. cit.*, pp. 127-132.

considers either too popular or too vulgar to be included in a serious tragedy as in the following examples:

(Note I-2) Not a mouse stirring. This is “an expression very natural in a soldier but inappropriate to tragic sublimity” [this comment had already been made by Voltaire in his critique of *Hamlet*], and he attributes its presence to Shakespeare’s “ignorance and passion”¹³¹.

(Note I-21) Give thy thoughts no tongue. For Moratin, “this is very good advice, but it has nothing to do with the fable.”¹³²

Yet, his main criticism is about the comic mixing with the tragic dimension in tragedy; although he never attempts to omit or change the two, he sometimes tries to justify this:

(Note II-8) My liege, and madam... Here “Polonius is trying to make people laugh...Those who attribute the mixture of tragic and comic to specific national characters are wrong, although it is the French who know better when to laugh or to cry on the appropriate occasion because they have cultivated dramatic poetry with more accuracy”. Yet, in another note (II-9), he admires Polonius’s great comic features and stresses Shakespeare’s talent, “Had he lived in another era and with other principles.”¹³³

He also criticizes the mixture of prose and poetry in tragedy, one of Shakespeare’s great mistakes: (Note II-10) But look, where sadly...Verse suddenly becomes prose...why have these changes been made?”¹³⁴

1.2. Notes about the appropriateness of time, space and action

Since the unities of place, time and action are not followed in *Hamlet*, Moratin criticizes both the slowness and the excessive length of the play, caused by irrelevant episodes which are a waste of time:

(Note III-4) Speak the speech, I pray you...“What a slow pace! What is told in five acts could be told in three.”¹³⁵

(Note I-14) My lord, I think I saw him yester night...“The play should have started here. What proceeds is unnecessary.”¹³⁶

With regard to place, Shakespeare’s great fault is to have been vague about the location of the tragedy:

(Note I- 13) But what is your affair in Elsinore? “Up to now, nobody knew where the action was taking place.”¹³⁷

¹³¹ Zaro, Juan J. *op. cit.*, p. 127

¹³² *Ibidem.*

¹³³ *Ibidem.*

¹³⁴ *Ibidem.*

¹³⁵ *Ibidem.*

¹³⁶ Zaro, Juan J. *op. cit.*, p. 128.

¹³⁷ *Ibidem.*

But he also points out some attempts to avoid the “disgusting” locations of the play which were unsuccessful due to the low level of theatrical culture of the English public:

(Note V-1) Is she to be buried in Christian burial? “This is all ridiculous. Garrick tried to suppress this disgusting scene, to no avail, except right-minded people.”¹³⁸

But it is the graveyard scene that Moratin finds the faultiest, especially as far as the characters’ behaviour is concerned:

(Note V-7) Take thy fingers from my throat... “Here, a prince and a great Danish lord can be seen fighting inside a grave, kicking a corpse, grabbing each other’s neck and hair, and punching each other.” The rest of the note, omitted from the 1825 edition, went on as follows: “If Shakespeare [according to some] imitated Nature, we may infer that in his time, princes went walking in graveyards, talked to gravediggers, and had fights with lords. Shakespeare often imitated Nature, with great felicity; sometimes he copied it exactly as it is, and at other times he abandoned himself to the excess of his feverish and free imagination, making ideal and monstrous paintings that resemble nobody.” The duel scene is also a great mistake, because “this general slaughter does not enhance the tragic effect, but diminishes it by splitting interest instead of concentrating it” (V-5)¹³⁹. This last scene is just the culmination of a series of badly constructed episodes in which characters are irrelevant or misplaced.

(Note I-3) Look where it comes again! “If the tragedy starts with a ghost, how is it going to end? Why does he not appear in front of Hamlet at the very beginning, instead of wasting time frightening soldiers?”¹⁴⁰.

1.3. Notes about the absence of rigour and verisimilitude

In his very first note, Moratin describes how the action of *Hamlet* takes place in very early times (3390-3370 BC), as retold by Saxo Grammaticus in his *Historia Danica*, published in 1514. Since he takes this literally, most historical and contextual references in the play are misplaced:

(Note I-5) Fortinbras of Norway. “A king that never existed.”¹⁴¹

These inconsequentialities are not only the result of spatial or temporal misplacements. Sometimes, the characters themselves say or do things which are either inappropriate for their condition or simply unbelievable:

(Note I-7) I set it down... “It is incredible that Hamlet, at night, in a deserted place, should write things in a book.”¹⁴²

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ Zaro, Juan J. *op. cit.*, p. 129.

¹⁴² *Ibidem*.

1.4. Notes on England and the English

Moratin started his translation while he was in England fleeing from the horror of the French revolution. He learnt English very quickly, read many books and saw many plays. He was attracted to Shakespeare but rejected the norms of English theatre, which had developed independently of the models adopted on the continent. The notes include some cultural references to English popular culture, as well as some digressions on the English people's behaviour and temperament:

(Note V-1) Is she buried in Christian burial...? "English people love horrors and stupid jokes, philosophical speeches, high flown language, battles and burials, witches, ghosts, fights, triumphs, music, torture and corpses. This is a small consolation for those nations which have not bred a Bacon or a Newton."¹⁴³

1.5. Notes demonstrating admiration for Shakespeare

Moratin cannot conceal his admiration for Shakespeare, expressed very clearly in quite a number of notes:

(Note I-9) Youth to itself rebels, though none else near "This, and many other sentences which can be found throughout the play, contain such a substantial and important doctrine that it is not necessary to draw the reader's attention to them."¹⁴⁴

(Note I-25) What if tempt you toward the flood, my Lord... "All the poet's mistakes so can be forgotten: Here, his talent pervades all..."¹⁴⁵

1.6. Notes on previous translations

The notes only include references to the French translations.

(Note I-31) Ha, ha, boy! say's thou so? It seems that the French translator omitted the colloquial and familiar expressions here and rewrote them in a much more formal style. For example, "old mole" becomes "invisible ghost" in French.

(Note III- 26) Would from a paddock... "The French translator forgot to translate this paragraph."¹⁴⁶

The main purpose of these notes is to help readers follow the course of the story. Nevertheless, the translator is constantly evaluating the action, although this does not mean that the translation is affected. Far from it: these notes are included to explain what readers might find difficult to understand given the faithfulness of the translated text with respect to the original:

(Note I- 33) How strange or odd so'ever I bear myself... "Here, Hamlet announces his purpose to feign madness."¹⁴⁷

¹⁴³ Zaro, Juan J. *op. cit.*, p. 130.

¹⁴⁴ *Ibidem*

¹⁴⁵ *Ibidem.*

¹⁴⁶ *Ibidem.*

(Note II- 11) For if the sun breeds maggots in a dead dog... “From now on, some of Hamlet’s expressions will lack sense, but we must realize that he is pretending to be mad.”¹⁴⁸

1.7. Notes on improper language

Moratin’s idea here is that improper language must be identified and translated, in some cases, or omitted in others. The only omitted passage is the sentence “That’s fair thought to lie between maid’s legs” translated as *Que dulce cosa est...* [What a fair thing it is...] because “it might offend the reader’s modesty” (Note III- 7). The translator points out how, in spite of these things, Shakespeare “is the most decent and chaste writer in his time” (Note II- 13)¹⁴⁹, maybe even comparing him with his contemporaries.

1.8. Quotations from Shakespearean experts

Paratexts and metatexts on Shakespeare from several authors are often quoted in the notes:

(Note III- 15) “Tis now the very witching time of night

“According to the old superstitions, the night was profane and the day clear and pure [Warburton]”.

(Note IV- 2) The body is with the king, but the king is not with the body.

Explanation of different interpretations, made by Eschenberg, Stevens, and Le Tourneur, about the meaning of this sentence.

The number of these sources is remarkable, and proves how thoroughly does Moratin search for his translation. In this respect, Zaro¹⁵⁰ quotes Deacon and the fact that he points out the “historicist” character of his approach, and attempts to find new meanings to the play’s more obscure passages.

1.9. Notes on specific translation problems

Moratin’s decision to translate faithfully leads him to point out the specific problems of the target text and the strategies adopted to solve them:

(Note IV- 11) Down-a-down, and you call him...

“My translation is arbitrary, because there is no sense in these words. This is comparable to the *jota*, *cachirulo*, and other Spanish popular tunes.”¹⁵¹

These notes clearly reflect the tension between Moratin’s creativity as a translator – based on his intellectual belief in the-neoclassical approach to theatre – and the self-imposed constraints derived from his profound admiration for Shakespeare. From a theoretical point of view, it could be said that the Spanish translator runs the risk of overtranslating/ overstraining in

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ Zaro, Juan J. *op. cit.*, p. 131.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ *Ibidem*.

his presuppositions. His only excuse, besides the époque in which he lived, is that of fulfilling the functions of a critic, an annotator and a translator.

2. Notes in bilingual learned editions

A case worth mentioning is that of bilingual editions, both in theatre and poetry since they allow a double circulation of the work and a comparison between the original and the translation. Put differently, if in the other types of editions the original is ignored and unavailable, it becomes visible in bilingual editions. Henry gives the example of the *Troilus and Cressida* published by Aubier Flammarion in 1969, and the translator's paratextual warning: "the translation is meant to be as faithful as possible to the English text. I have adapted only a few jokes that I found untranslatable. And whoever wants to study Shakespeare has to try to read it in English. My translation has them in view as a special target readership."¹⁵²

The translator, professor Digeon has the quality of annotating the text as a former teacher and researcher, thus assessing a pedagogical quality to the endnotes. As a critic, he makes comments on the translated work and gives information about it, thus conferring a learned quality to the notes. The problem with such editions is that the potential reader of this double text must be a student in English, Compared Literature, or have a passion for theatre, in general or Shakespeare, in particular. Only in such a context the following notes are justified¹⁵³:

Note 2: the Prologue is absent from the two in-quartos. It is possible for Shakespeare not to be the author. George Chapman could have written it.

Note 9: referring to act I, scene 2: "*Pandarus*: [...] When comes Troilus? I'll show you Troilus anon: he if see me, you shall see him nod at me. *Cressida*: if he do the rich shall have more."- Pun between *nod*, that is to give a quick forward motion of the head, especially in assent, salutation or command and *noddy* which means stupid; the allusion also refers to the biblical phrase *To him that hath shall be given*. Our translation cannot render faithfully the allusion.

Note 14: This passage shows the respect of Baconian values because what Aristotle points in his *Nicomachean Ethics* is not that people are not able to understand morality but politics [...]

Note 22: Shakespeare found the Sagittarius in Caxton [...]

From the examples above, Henry¹⁵⁴ considers only the endnote 9 to be an authentic note of the translator, the others being learned comments

¹⁵² Henry, Jacqueline, "De l'érudition à l'échec: la note du traducteur", *Meta*, vol 45, no. 2, 2000, p. 231.

¹⁵³ All translations mine.

¹⁵⁴ Henry, Jacqueline, *op. cit.*, p. 232.

intended for specialists. Not only does this particular note explain a hidden meaning of the text, but it also serves Digeon as an excuse for his faltering translation.

In Levițchi's Romanian translation that came out at Univers Publishing House (1987), explications are given at the end of the play, both in the form of the critic's postface and endnotes. It is worth mentioning that the endnotes belong to V. Ștefănescu Drăgănești, not to Levițchi and they mostly take the form of comments on different aspects of Greek culture, sometimes half a page long¹⁵⁵:

Note 1: In the original: *To the port of Athens*, respectively to *Piraeus*, only about 9 km South-West from the mentioned port. Consequently, there is no Shakespearean confusion about Athens being a port. It is likely that the playwright had Athens in view in order to make clear where the expedition against Troy took place. In Caxton, Shakespeare's source of inspiration (see *Comments*), it appears as *the port of Athens* which may explain Shakespeare's words.

Similar to the French translator, Ștefănescu Drăgănești makes reference to Caxton, too, quoting it as a source on different occasions. As these references permanently send to the comments previously made by Levițchi, the endnotes can be regarded as the translator's reflections on the play, not necessarily dealing with translation problems. This is somehow justified by the fact that the translator and the annotator are different persons. The few endnotes that can actually be considered real translation notes from Henry's point of view mainly deal with cultural allusions and anachronisms. Also, there are no complaints about faithfully rendering the original:

Note 62: Anachronism. The Neapolitan bone-ache (Ro. "Frențea napolitana") was a name for syphilis in Shakespeare's time and was thought to have been brought from Naples¹⁵⁶.

Note 63: Shakespeare uses anachronically both "devil" and "envy" (Rom. "pizmă"), the latter being one of the seven mortal sins according to the canons of the Christian religion, and also "Amen" and "lazars" (Rom. "leproși"). The term "Lazars" is present in Thersites's following line and alludes to Lazarus from the Bible¹⁵⁷. Even if the annotator does not complain, it can be argued that the playful effect of the English lazars-Lazarus is lost in the Romanian translation, and "leproși" does not allude to

¹⁵⁵ Shakespeare, William, *Troilus și Cresida*, Shakespeare. *Opere complete*, vol. 6, București, Univers, 1990, p. 132.

¹⁵⁶ Shakespeare, William, *Troilus și Cresida*, Shakespeare. *Opere complete*, vol. 6, București, Univers, 1990, p. 142.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

the parable of Lazarus in the Bible unless the reader is offered some guidance, in this case in the form of an endnote.

3. Translator's notes in Shakespeare's *The Tempest*

The Tempest was translated into Romanian as *Furtuna* by Leon Levițchi for Univers Publishing House in 1990. As in the case of *Troilus and Cressida* discussed above, the endnotes belong to V. Ștefănescu Drăgănești and mainly focus on explicating cultural allusions related to Shakespeare's time, proper names especially from mythology or even corrections of Shakespeare's mistakes. Once more, we are dealing with a learned/philological edition with 61 long complex endnotes; they start from explicating an instance in the text and end with digressions and comments that sometimes can be one page long. Such is the case of endnote 22 on the widow Dido¹⁵⁸ which is the longest in the text; I have chosen it in order to underline particular features of such paratextual elements in a philological translation:

"The person quoted is Dido, the daughter of the king of Tyr, the founder of Cartagena and the sister of Pygmalion from Tyr that killed her husband. (This character is not to be confused with Pygmalion, the king of Crete who was a sculptor, too, author of the statue Galatea brought to life by the goddess Venus/ Afrodita) (1). After the murder of her husband, Acerbas, Dido secretly left Tyr accompanied by a few noblemen and took Acerbas's treasures with her.

Once arrived in Africa, she founded the city of Cartagena on a half island near Tunis in 814 AD. Cartagena was defeated and ruined by the Romans in 146 AD. Rebuilt by them after 30 years, the city was conquered by vandals in 439 BC. It was destroyed by Arabs in 698 and has never been rebuilt since.

According to a classic legend which is to be found in Vergil's *Aeneid*, Aeneas encountered Dido and fell in love with her on his way to Latium while he passed through Cartagena, after the fall of Troy (see also *Cymbeline*, note 42). (2.1)

From a historical point of view, though, their meeting could not have taken place as Troy fell in 1184 AD and Cartagena was settled 370 years later, unless we consider one of the dates inexact. Anyway, a German archaeologist discovered that Troy was situated in Dalmatia on the coast of the Adriatic Sea, not in Asia. (3)

¹⁵⁸ Shakespeare, William, *Furtuna, Shakespeare. Opere complete*, vol. 6, București, Univers, 1990, p. 441.

In this scene Gonzalo refers ironically to Dido calling her „the widow Dido”, which makes Sebastian call Aeneas „the widow Aeneas” on the same tone. (4)

No explanation was found for Shakespeare’s attitude in this case regarding the two characters in the classic legend (5) (actually, in *Cymbeline* Shakespeare presents Aeneas as a man who does not keep his promises. See *Cymbeline* note 42. (2.2)

A contemporary author to Shakespeare finds a pun in the name of the two (6), (that is by splitting the name *Dido* in two, the first syllable *di* is pronounced as the verb *die* thus becoming: “die, do that” (Ro. „mori, fă asta”); *Aeneas*, split in two can be read as “any ass” (Ro. „orice măgar”).

3.1. Endnote analysis

(1) After giving to the Romanian reader the keys to Gonzalo’s reference in the text, that is situating Dido in a historical context, Ștefănescu Drăgănești draws the reader’s attention to a possible confusion between the Pygmalion in question and the sculptor, probably more familiar to a beginner in mythology.

(2.1, 2.2) The reference made to the note in *Cymbeline* is not singular either in the present endnote, or in this type of edition which is possible because we are dealing with “the complete works” that group a few plays in a volume. Consequently, the 8th and last volume which came out at Univers Publishing House contains both *Cymbeline* and *The Tempest* and it is easy for the reader to consult the given reference. Note 42 in *Cymbeline* completes the information in note 22, thus making things clear for the Romanian reader, both from the point of view of the love between the two and his character: (on Aeneas) “Trojan leader, the son of Afrodita and of the Trojan Anchise. According to Vergil’s *Aeneid*, after the fall of Troy, Aeneas succeeded in escaping with some Trojan people by sailing away. When he arrived at Cartagena, in North Africa, after a long journey, he and queen Dido fell in love. But as the Gods requested that he continued his journey towards Italy, he left Cartagena breaking the promise made to Dido who committed suicide. So he proved himself guilty of perjury.”¹⁵⁹

(3) The point made in what I underlined as another particular characteristic is related to the function of critical comments and the presentation of pros and cons for the same hypothesis. Here the question of the city of Cartagena as background for the love between Dido and Aeneas is rendered from a mythological perspective, at first, only to be infirmed later by scientific facts and latest developments.

¹⁵⁹ Shakespeare, William, *Cymbeline*, *Shakespeare. Opere complete*, vol. 8, București, Univers, 1990, p. 228.

(4) This is the one of the passages which, along with the introductory part on Dido and the pun at the end, would have been preserved in a footnote in a general edition as it actually refers to the context of the quotation, i.e. Gonzalo's allusion. The other pieces of information provided here would have been otherwise treated as illegitimate and classified as comments intended for specialists or students in literature.

(5) Once again, the annotator's function as a critic (and not as a translator in this particular case!) is present, testifying of the studies made by him and other specialists in the field. He makes his voice heard by means of personal comments every time deemed necessary.

(6) The last part of the note deals with the issue already outlined in point (5) and with the explication of the puns in the names "Dido" and "Aeneas". The question of the note's legitimacy cannot be questioned here as the Romanian reader needs this kind of clarifying because all the playfulness rendered by the English pronunciation is lost in the Romanian translations of Dido (Ro „Didona”) and Aeneas (Ro „Eneas”).

Other types of endnotes by Ștefănescu Drăgănești deal with: *intertextual instances* as the one in the first note on Gonzalo's "he had no drowning mark upon him"¹⁶⁰ referring to the Fourth Book in *Pantagruel*. However, the annotator mentions that according to the Randle Cotgrave French-English Dictionary, it was a usual saying in the era¹⁶¹; *Shakespeare's mistakes and their correction* as in note 6 on the situation in act I, scene 2, when Prospero and Miranda find themselves in the same boat. This means that Milan was a port for Shakespeare, a fact also confirmed in *The Two Gentlemen of Verona* by the scene in which Valentine tells Proteus about leaving for Milan by ship via the port of his town, Verona (another error). Note 23 also signals an error: "The city of Tunis has not been built on the ruins of Cartagena"¹⁶² as Gonzalo points to Adrian in act II, scene 1; *Elizabethan realities* such as the frequent use of poisons that were said to be coming from Italy in order to kill undesirable people (note 35)¹⁶³ or the game of chess considered to be very aristocratic at the time, dating from Middle Ages and allowing lovers the pleasure of spending time together without being supervised (note 54, *ibidem*); and *comments on the action of the play*

¹⁶⁰ Shakespeare, William *The Complete Works*, available on <http://shakespeare.mit.edu/>.

¹⁶¹ Shakespeare, William, *Furtuna, Shakespeare. Opere complete*, vol. 6, București, Univers, 1990, p. 439.

¹⁶² Shakespeare, William, *Furtuna, Shakespeare. Opere complete*, vol. 6, București, Univers, 1990, p. 442.

¹⁶³ Shakespeare, William, *Furtuna, Shakespeare. Opere complete*, vol. 6, București, Univers, 1990, p. 443.

as in note 21¹⁶⁴ according to which Miranda, after including Taliban among the men she has never seen in her life [I, 2], excludes him telling Ferdinand that he's the only man she has seen, except for her father [III, 1].

Conclusions

This paper was an illustration of the translator's notes in general, and endnotes in Shakespearean editions for the target readers, in particular. First, we showed how the first Spanish translation from *Hamlet* is an application of the principles of *les belles infidèles*, Moratin fulfilling the functions of a critic, an annotator and a translator altogether, overtranslating/ overstraining in his presuppositions (cf. Zaro, 1998). Second, we pointed out that in bilingual editions, (end)notes mainly have a didactic purpose and are intended for specialists, few of them dealing with issues pertaining to translations such as the explication of allusions (cf. Henry, 2000). Third, our own analysis of Romanian endnotes in learned editions testifies once more to the mainly didactic character of this paratextual element (cf. the translations from Shakespeare published by Univers).

Bibliography

- Henry, Jacqueline, "De l'érudition à l'échec : la note du traducteur", *Meta*, vol 45, no. 2, 2000, pp. 229-240.
- Petronese Franco, Gaby "The Hidden Text: Problems of Translation in As You Like It", *Palimpsestes no. 1: Traduire le dialogue, Traduire les textes de théâtre*, 1987, pp. 73-114.
- Shakespeare, William, *Furtuna, Shakespeare. Opere complete*, vol. 8, București, Univers, 1990.
- Shakespeare, William, *Cymbeline, Shakespeare. Opere complete*, vol. 8, București, Univers, 1990.
- Shakespeare, William, *Troilus și Cresida, Shakespeare. Opere complete*, vol. 6, București, Univers, 1990.
- Shakespeare, William, *Hamlet, Shakespeare. Opere complete*, vol. 5, București, Univers, 1986.
- Shakespeare, William *The Complete Works*, available on <http://shakespeare.mit.edu/>.
- Totzeva, Sophia, "Realizing Theatrical Potential. The Dramatic Text in Performance and Translation", *The Practices of Literary Translation. Constraints and Creativity*, edited by Jean Boase-Beier and Michael Holman, Manchester, St. Jerome Publishing, 1998, pp. 81-91.

¹⁶⁴ Shakespeare, William, *Furtuna, Shakespeare. Opere complete*, vol. 6, București, Univers, 1990, p. 441.

Zaro, Juan J., “Moratin’s Translation of *Hamlet* (1798). A Study of Paratexts”, *The Practices of Literary Translation. Constraints and Creativity*, edited by Jean Boase-Beier and Michael Holman, Manchester, St. Jerome Publishing, 1998, pp.125-135.

Start.research@UAGE

THEATRICAL COLLOQUIA

Electra – From The Myth Of The Character To The Characters Of The Myth

Ada LUPU*

Abstract: The mythical hero modifies his status, becoming a literary character, owing the writers' contribution, which reinterpret, contextualize and adapt the fundamental themes, reported to the social, hystorical, political or religious context of their own contemporaneity.

The image of Electra appears changed in time, still framed in the same picture. Intertextuality allows the character to differ from a well-established route, maintaining however certain constant pillars through which one may establish links between the works of different authors that variously write on the same subject. As a consequence, the mythical protagonist is constantly reinvented, as it happens in the case of the supporting role of Electra from the Greek tragedy of Orestia, by Eschil, who becomes Lavinia Mannon, central part of the modern drama Mourning becomes Electra, by Eugen O'Neill.

Although there are obvious resemblances between the two texts, in matter of form and substance, the modern époque brings a "filter" to the character, when it comes to the special emphasis of the psychological aspect of its structure. The individual becomes solely important, being capable of acting on its own, free and responsible, obtaining a certain independence in the detriment of divine intervention which both saves and dons the character from its own freedom.

Key words: Electra, Eschilo, Orestia, Eugen O'Neill, myth, intertextuality, psychology.

Artistic expression implies a route at the end of which, according to the Aristotelian urge, one finds catharsis. In the case of literature, this task relies on the author who must eternalize those specific aspects of existence, which, processed by specific means, succeed in arousing an equivalent reaction from the reader. Betting on the attributes of empathy, one of the most common methods of cathartic closure is tackling the tragic. Opting for this aesthetic category suggests the appetite for the fundamental sources of inspiration, where one may find what is known as universally valid. The great themes, elementary concerns of humanity, ancestral fretting, mystery, the obsession of cognition, enigmas ... all these have routes in myth. And

* Master's student at Drama Department of "George Enescu" University of Arts, Iași

myths are linked to heroes. Modern man, searching for reference value, places the hero on a plinth and feels like showing it to the others. The more the viewers, the better the popularity of the hero. As a consequence, by emerging through literature, drama scripts, musical works, painting, the mythical protagonist overcomes his status, becoming a malleable material.

For so long contemplated and worldwide known, Electra cannot remain a legendary character, codependent with the myth. She “branches out”, changing as her name does orientate one’s imagination to a single direction, rather pointing out the idea of the character of the myth, instead of the myth of the character. Always constant remains the “story”. The theme. The myth itself. Electra’s struggles will be identical, but the intertextuality gives the author the possibility of creating original mythical characters, not only “borrowed” and assimilated, but also reinterpreted, contextualized, , newly adapted and personalized. As a consequence, from Eschilo’s trilogy to the modern version of Eugene O’Neill’s, Electra doesn’t stand out from the story, but evolves as centuries go by. From mythical times, Electra continues her path, and if Antiquity unleashes her as character in *Oresteia*, as Eschilo depicted her, in 1931 history transports her in the realm of American literature, on the setting of *Mourning becomes Electra*.

Intertextuality supposed a sum of resemblances and distinctions, so the reader is induced the idea that he not only reads two versions of the same story, but rather two stories of the same story. From an outward view, the first parallelisms are noticeable when it comes to form. The three texts which draft Eschilo’s tragedy (*Agamemnon*, *Choephores*, *Eumenides*), become in O’Neill’s play *The Return Home*, *The Persecuted* and *The Ghosts*. The characters are commuted from Argos to New England, where the post-Trojan war social context is dislocated by the situation of the year 1985, little after The Great Secession.

In order to perfect his transmutation, O’Neill changes the characters’ names. So, the people of Atrids become the Mannon family, Electra being renamed Lavinia, Clitemenstra, Christine; Oresteio, Orin; Agammemnon, Ezra; Egist, Adam Brant. However, the family tree remains unchanged; the contemporary text imposes supplementary struggles for the characters, the subject of the play being influenced not only by ancestral obsession of mythical kind, but also by modern issues. As a consequence, the contextualized text supposes the novelty of names, such as Peter Niles or Maria Brantome.

The journey through texts about Electra influences not only a change of scenery, social and historical context, of name, but also depicts changes when it comes to identity, the character being able to evolve from one author to the other. In Eschilo’s writing, Electra seems to be a simple observer, lacking her own initiative. Not knowing the religious customs, she cries for

help from the old ladies of the choir, her need of revenge in the name of her father having roots not in her own vain-glory, but rather in a childish innocence. So, the character becomes the victim of a stereotypical consequence, without realizing the gravity and complexity of her murderous gesture. Although inner struggles are obvious, the fact that these struggles are constant and linear give a certain austerity to the character.

As time goes by, Electra becomes more complex. Sofocles consciously assimilates the burning desire of vengeance, giving it a certain trace of holiness. Euripides depicts a labile character, from a behavioral point of view, unstable, her actions being always constructed as a contrast, giving the impression of a certain complexity. From a naive instigator to a fully conscious one, until she becomes a guilty part in the murder, the descendent of the Atrids is constantly evolving, in the XXth century Lavinia Mannon imposing her strong psychology and emotional intelligence in literature and drama.

These changes in character determine, in the same time, another development of the story. Although the general lines remain constant, the difference between Eschilo's tragedy and O'Neill's modern drama comes from the view upon the major theme, different in both authors. Eschilo insists upon Agamemnon's faith and depicts the evolution of the Atrids, Electra being only a secondary presence, when O'Neill insists upon the feminine character, being concerned by her psychological construction. If in Antique tragedy man is punished by gods owing to the hybris, the importance of divine intervention overwhelming human structure, always trying to understand life and its purpose, in modern ages man has the ability to choose, the characters becoming the consequences of their own actions and decisions. That is why Lavinia says: "I do not ask God's forgiveness. I do not ask forgiveness from anybody. I forgive myself... I hope there is a hell for good people."

Giving the characters a psychological dimension afflicts not only on Electra. The Oedipian complex affects Orin, making him confess to his sister: "You don't know how much you've become like mother, Vinnie! I do not mean only your beauty.". The permanent link to the antique trilogy is supported by maintaining the idea of hybris, the Mannons being carriers of a curse, children having to stand against the mistakes of their ancestors. More than that, the roots of the family become indestructible, situation which generates another idea in Orin: "Don't you see that I am now the father and you the mother?". Clitemnestra's rebellion, incapable of sacrificing Iphigenia for the victory of Agamemnon translates into Christine's hatred, who detests her husband starting with her wedding night. The glorious sacrifice of Ezra Mannon's return becomes, in O'Neill's play, Orin's departure to war.

From these fundamental pillars, the conflicts of the two trilogies are constructed from different views, maintaining certain common elements, which permit intertextuality. Alike, but not identical, the two dramatic works speak about the same subject, placed in two different landscapes and cultures.

The parallelism is obvious when it comes to the first two plays of the trilogies. If in *Agamemnon* the husband who victoriously comes back home has been betrayed in absence by Clytemnestra, who commits adultery with the cousin Egist, Ezra Mannon confronts with the same situation, Christine being unfaithful by having an affair with Adam Brant, the person who wants to revenge Maria Brantome.

The similitudes continue to appear in *Choephores* and *The Persecuted*. Trusted by Apollo with the mission of revenging his fathers' death, Orestes returns from Phocis and, costumed as a traveler, enters the palace where he murders his mother and her lover. Orin only kills Adam Brant, but, indirectly, he is morally responsible for Christine's suicide. In both plays, the murderer undertakes a significant physical and psychological decrease, although the American playwright emphasizes the stringent role of Lavinia, her repeated interventions being the root in triggering murder.

The intertextual unbalance is in the end, where O'Neill opts for a different solution from the one depicted in the *Eumenides*. In Greek tragedy, the verdict belongs to the gods, Athena being the judge of Orestes' faults. Here, the emphasis is transported, starting with the importance of divinity and, after that, the importance of society, man himself being the last component of the mechanism. In *Mourning Becomes Electra* this route is covered from the opposite way, the decisional power belonging to the individual. Orin commits suicide, incapable of bearing his guilt, being driven by the wish of reuniting with his mother; Lavinia solely chooses her punishment, by isolating herself. She rejects the possibility of marrying Peter Niles, becoming the consequence of her own decisions.

Although it leans on Eschilo's pillars, O'Neil is selective in his choice and transforms his inspirational Greek tragedy into a modern one. The main difference is that the contemporary text focuses on the individual, the particular soul that, although engaged in a certain context, is the sole person responsible for himself. Destiny, as Sartre viewed it, replacing existence cursed under the sign of fatality, with freedom of choice, a loud conscience, the spirit of responsibility unleashes the human being from the tragic incapacity of act, in order of placing it in a new form of tragedy, more profound and stirring: the tragedy of the inability of act. So, the question, which naturally arises in the conscience of *Mourning Becomes Electra's* readers is if the modern approach of the goal of existence unleashes the individual or, rather debunking sentences man to a strange form of freedom which automatically becomes one's prison.

Towards a Visual Theatre: Adolphe Appia and the Theory of the “Living” Space

Alexandra-Ioana CANTEMIR •

Abstract: Adolphe Appia, Swiss director, set designer and theoretician, is one of the first theatrical creators who put an emphasis on the expressive force of stage image and the first theoretician of the aesthetic relation between the actor’s body and the space of the stage. Through his rethinking of the rapports of the elements that participate in the stage directing process (be it the case of either a drama performance or an opera one), Appia turns out to be the advocate of a mainly visual type of show, in which the actor’s body, subordinated to music and conquering the space around him through the opposition of his mobility to the stillness of the latter, carries out to the spectator the essential ideas of the dramatic show. Therefore, the director thinks of the actor’s “living”, suggestive body as the main pillar of the show, which coordinates all the other elements of the staging. In order to help this body express ideas, and not signify them, Appia holds forth a drastic change in set designing, a rethinking of the space of the stage. Beginning with Appia, visibility and corporeality shall become basic principles of theatre, and the text a mere pretext for staging.

Key words: Appia, directing system, “living” space

One of the moments that have substantially and irrevocably changed the way one thinks of the art of the theatre is the moment the director’s role started to be of importance. At the turn of the 20th century – thought of as the director’s century –, this relatively new function was not quite defined, however, through the work of the great theatre makers from that time period, the director stopped being a mere rehearsal organiser and began to be thought of as the one to organise ideas, dissecting (and, sometimes, ridding himself of) the dramatic author’s discourse in order to create one of his own, that was to be expressed through his own system of signs and expressions.

The director gradually took upon himself the dramatic author’s role as the main creator of the theatrical discourse, the structure of which he changed in order to try to discover and use the specific of his art in the staging of the show. From the moment the director’s art had begun to develop, theatre started to separate itself from literature. Having no longer been reduced to the function of bringing on stage a text of the dramatic

• Doctoral Student, George Enescu University of Arts, Iași

genre, the theatrical show began to reveal itself as a stand-alone work of art. One of the direct consequences of the replacement of the dramatist's supremacy with the one of the director is the change of rapport between the dramatic text and the other elements of the dramatic show, leading, in some cases, to a strong development of the visual component of the *mise-en-scène*.

Adolphe Appia (1862-1928), Swiss director, set designer and theoretician, is one of the first theatrical creators who put an emphasis on the expressive force of the stage image and the first theoretician of the aesthetic relation between the actor's body and the space of the stage. He is well known as one of theatre's benchmarks mostly due to his theories, as his work as a director and set designer is relatively scanty¹⁶⁵. His most important piece of writing is the thesis *The Living Work of Art* (*L'oeuvre d'art vivant*, 1921), in which he defined his views on the performing arts. It was preceded by the essay *Staging Wagnerian Drama* (*La mise en scène du théâtre Wagnerien*, 1891), and by another essay, *Music and the Art of the Theatre* (*Musique et mise en scène*, 1897).

Due to the way in which he drew his ideas on the specific of the theatre, Appia is thought of as the first philosopher of the performing arts. As a matter of fact, his theories go further than simply defining a number of principles and methods of staging a dramatic show as they strive to define the essence of the art of the theatre.

Adolphe Appia is one of the creators who came up with a different view on theatre, denying the Naturalist current and trying to transcend the mundane reality, entering the realm of metaphysics, of pure and essential expression. Through his rethinking of the rapports of the elements that participate in the stage directing process (be it the case of either a drama performance or an opera one), Appia turns out to be the advocate of a mainly visual type of show, in which the actor's body, subordinated to music and conquering the space around him through the opposition of his mobility to the stillness of the latter, carries out to the spectator the essential ideas of the dramatic show.

The director's view on art, under the strong influence of Richard Wagner's theories, tends to incorporate the idea that theatre is a synthesis of the other arts, but only after a deep analysis of the way each and every one of these "elements" can help create a "living work of art", the specific of which must also be defined. After scrupulously analysing the specific of each of

¹⁶⁵ The majority of the performances directed by him are *mises-en-scène* of operas composed by Wagner, whose music is considered by Appia to be the artistic ideal embodied and whose theories have a strong influence upon him. For these shows, Adolphe Appia was mainly preoccupied with designing dynamic sets, "living" spaces that must help the artist express what the music contains (music being the sole perfect art, in his opinion, the one art that is complete by itself and, therefore, must subordinate all the other arts).

these arts¹⁶⁶ – which he divides in two categories, temporal arts and spatial arts –, Appia draws the conclusion that “the ruling and placatory principle that shall determine the union of the various forms of art to merge simultaneously into one adjoining point”¹⁶⁷ is movement.

This principle is represented on stage by the actor’s “living” body, around which all the other elements revolve. In order to help this body express ideas, and not suggest them, Appia holds forth a drastic change in set designing, a rethinking of the theatrical space. He ironically claims that turning to the 16th century usage of plates to stand for the space where the action takes place is much preferable to the Realist set design which does nothing to aid the theatrical expression because it fails to apply the governing principle of dynamic required by the stage image.

Relinquishing the painted on canvas set, which Appia considers to be artificial, just like the Naturalists, he thinks out his set designs using all the three dimensions (the horizontal, the vertical and the depth of the stage). But, unlike the Naturalists who hastily bring on stage civil life resembling objects, Appia creates Symbolist set designs by using enormous volumes and strong contrasts between the straight lines of the set and the rounder forms of the actor’s body.

Moreover, having the benefit of the freshly developed electric lighting techniques, he discovers new ways of shaping the space through light and shadows, hence becoming the director who “made the lighting scheme a requirement of the dramatic show”¹⁶⁸.

Although Appia is the one who discovered “the light that casts shadows, bearing forms, volumes, colour and rhythm”¹⁶⁹, he is also very keen on carrying forth that one must use a technical means only if it is called for and justified in the staging of the show.

At the turn of the 20th century, projecting had started being used as a means of either enhancing images on stage, or entirely replacing set design. Appia can only agree to its usage as long as it “becomes a means of expression which can both influence the aesthetic of the set and have a logical justification in the development of the drama”¹⁷⁰. From his point of

¹⁶⁶ v. Appia, Adolphe – *Opera de artă vie (The Living Work of Art)*, translated in Romanian by Elena Drăgușin Popescu, UNITEXT Publishing House, Bucharest, 2010, the chapter *Elementele (The Elements)*

¹⁶⁷ idem, p.14-15

¹⁶⁸ Saiu, Octavian – *În căutarea spațiului pierdut (In Search of Lost Space)*, Nemira Publishing House, Bucharest, 2008, p. 117

¹⁶⁹ Sütö, U. András – *Dialectica poieticilor teatrale în sfera creației scenice (Dialectic of Theatrical Poetics Regarding the Onstage Creation)*, Princeps Edit, Iași, 2007, p. 109

¹⁷⁰ Petrovici, Virgil – *Lumină și culoare în spectacol (Light and Colour in the Drama Show)*, Albatros Publishing House, Bucharest, 1974, p. 112

view, technical means must be subordinate to the same rule as the aforementioned “elements”: they all must complement each other and, thus, work together in supporting the actor’s “living” body’s effort to carry out its dramatic and aesthetic mission.

It is the same reason that made Appia design his lighting schemes starting from the power light has in enhancing the actor’s expressivity and to reveal emotional or moral contrasts between characters. With this in mind, he is also the first director to use the chiaroscuro technique and deny the rule stating that the actor’s face must always be in the light. He even went as far as to sometimes place the actor who talked out of the reach of the spotlight, choosing to present the audience with the face of the actor who listened.

Through this type of means, one can achieve contrasts that grant to the stage image dynamism and the power to express, in newly found ways, something that is higher than the well-known “slice-of-life” situations. Appia is interested in presenting the spectator with a path that grants access to the realm of higher ideas, and the type of theatre he suggests leaves no way open for the interference of the mundane on stage.

Another one of his innovations is suppressing the footlights, which he does out of the desire to set a direct path of communication between the stage and the audience’s space, trying to make these two spaces merge into one common space that is bound to make beings meet each other on a higher level. Appia does not believe in the idea of a distant, uninvolved audience, but in the spectator who takes part in the act of creation which is, in fact, made for him, an essential condition that, as Appia claims, is too easily forgotten by artists, who drift therefore farther away from the “living” art.

The director imagines a “future cathedral” where people gather in order to communicate through art, freed from social rules and false inhibitions towards art, their fellows and themselves.

Probably fully aware of the impossibility of the pure, ideal art he describes in his thesis, Appia writes the last part of *The Living Work of Art* making usage of verbs put only in the future tense to passionately describe a way of **living** art through selflessness, using a style that highly contrasts with both the ironic way he describes the art that refuses “life”, and the methodical, argumentative style used in defining his aesthetic principles.

Therefore, Appia realized that he was holding forth a utopia, but his dream of transforming space in order to modify the type of contact the audience has with the work of art has influenced entire generations of artists who set direct, unhindered and unaltered communication with the audience as their art’s purpose. We refer here especially to the adepts of the performance art who created a complex artistic language in which elements of each art are reinterpreted and used in a heterogeneous space to reflect their own view on themes that are seldom in regard with the social and political

reality, which they force the audience to confront, not rarely by trying by all means to shock the latter in order to force them to act upon experiencing a powerful emotion. In other cases, the performer of this type of art can choose to renounce all aesthetic forms of expression and “invite” the spectator to communicate on a much more personal level¹⁷¹, using space only as a venue where the human-artist and the human-spectator meet (thus, putting in practice the theory of the “living” space from its public-concerning point of view, but failing to meet its aesthetic-related view on space).

Octavian Saiu believes that the space theory described by Appia is entirely unrealistic¹⁷², however, he also names some of the creators who developed and put into practice the Swiss director’s aesthetic ideas, recalling those who have been inspired by Appia’s ideas on light (Giorgio Strehler, Robert Wilson), as well as those who managed to bring on stage the music-space relation he described (Pina Bausch, Merce Cunningham)¹⁷³. This brings us to the conclusion that Appia set the basis of a theory on space that is practical only on an aesthetic level, but fails when it comes to bringing into the equation the utmost factor (as Appia himself believed): the intimate, spiritual space of the spectator.

Appia is neither the first, nor the last in the line of “directors who take on an obsessive interest in a theatre they perceive as an art of a vital flow between viewer and performer”¹⁷⁴, just as he is neither the first, nor the last one who tries to physically alter the theatrical establishment in order to make way for the essential transforming of the Space the human being conquers and expresses through their body¹⁷⁵. And maybe within this

¹⁷¹ For instance, one of Marina Abramovic’s performances, *The Artist Is Present* (March-May 2010, MoMA, New York) was based on the “simple” encounter, in one room of the museum, between a spectator and the artist who had been waiting in complete silence, sitting on a chair, in front of a table opposite which there was another chair, an empty one. The moment when a spectator sat on the empty chair, nothing spectacular started to happen – Abramovic would simply continue to sit silently on her chair, looking straight into the newcomer’s eyes, inviting him to exchange emotions and energies through this glancing dialogue that could stop at any time through the spectator’s decision to stand up and walk away.

¹⁷² “Appia is for the theatrical set what Artaud is for the actor’s art: a role model to be admired, glorified, but never achieved. Appia’s space is a utopia of stage visuality, just as much as the actor’s art is a utopia of theatrical emotion in Artaud’s case.” – Saiu, Octavian, op. cit., p.116

¹⁷³ “In Dance Theatre, music generates the volumes’ rhythm in space – what else did Appia postulate?” – id., p. 125

¹⁷⁴ Crișan, Sorin – *Teatru, viață și vis: doctrine regizorale. Secolul XX (Theatre, Life and Dream: Directors’ Doctrines. The 20th Century)*, Eikon Publishing House, Cluj-Napoca, 2004, p.28

¹⁷⁵ The word “body” is used by Appia to define the visible part of the human being, through which the other existence-defining parts (soul and spirit) manifest themselves, and,

struggle lies the reason his system remains an untouchable ideal, even if, as we have mentioned before, some of his ideas have been developed practically by the artists following him.

George Banu points to another flaw in Appia's theory on theatre, which he blames on "the Classic's appeal for a finite work of art, belonging to a unique author"¹⁷⁶. Stating that the dramatist's role in theatre resembles the composer's one in music, Appia suggests that the dramatist uses the musical notation system to ensure that the staging of his play follows his directions. Even if they say that Appia marks the beginning of the director's century, it seems that the idea that the dramatist rules over all else remains paradoxically attached to his other principles.

Another issue of his system – that is not encountered by Edward Gordon Craig's theories, which are fairly similar to Appia's regarding the visual component of the dramatic show – is the lack of details on how should actors adapt their techniques to the type of space it involves. As the same George Banu put it, "any director's revolution is doomed to fail without the foregoing preparing of a new type of actor".¹⁷⁷

Even if he states that he is against Realist theatre and its opposite, mechanical acting, Appia does not present us with another acting style. Even though he is at all times preoccupied with the actor's "living" body, the director does not offer him practical solutions to the matter of expressing himself in the new theatrical system.

In order to find the answer to this dilemma, we can look into Richard Wagner's notes on acting, as he had a great influence in shaping Appia's thoughts on art. The great composer wrote an entire chapter of his work *Opera and Drama* analysing the performer's expressive means (be it the case of a dramatic or an opera performance) and he mainly focused on the vocal expression.

He proceeds by demonstrating that the form of musical expression came before the one that made usage of words, and then he formulates a theory according to which words do not carry the true meaning of that which we try to express, but, on the contrary, they can hide the truth. Our voice, and not the words we say, is the true conveyer of ideas and feelings. The composer goes one step further and analyses the relation between vocal tones, vowels and consonants, emphasizing the subtle differences various elements of these three phonetic categories make in regard with expression.

furthermore, he defines the adjoining point of the time and space coordinates: "Our living body is the Expression of Space lasting in Time and of Time lasting in Space." (Appia, Adolphe, op.cit., p.68)

¹⁷⁶ Tonitza-Iordache, Michaela & Banu, George – *Arta teatrului (The Art of Theatre)*, Nemira Publishing House, Bucharest, 2004, p.192

¹⁷⁷ Idem, p.212

If we agree that Wagner's influence on Appia was manifested also in what concerns his requirements from the actor, then we can draw two conclusions from the composer's aforementioned ideas. Firstly, Appia is more interested in the actor's voice than in the words of the play. Secondly, within this lies the reason for him suggesting that the dramatist should use a notation system similar to the one of composers, because the *mise-en-scène* should too, as the other elements, subordinate itself to music, and the dramatist might ensure, in a composer's manner, the inalterability of the ideas and feelings expressed throughout his text, were he only to think of it as a universe of musical expression.

But, aside from this, what other clues do we have regarding the acting style to be approached in this directing system?

Sorin Crișan states that "in Appia's case, staging, ensuring its ruling rights, and, just the same, the set design are put in the service of an actor whose space has been profoundly changed."¹⁷⁸ He later adds that "one cannot deny the existence of an *inner* realism which is necessary for the fulfilment of the 'stage contract' between the audience and the performers"¹⁷⁹, thus offering another possible answer regarding the acting style adequate for this "living" space.

Despite these unsolved issues of his doctrine, Appia is one of the great visionaries of theatre, as his theories, alongside Edward Gordon Craig's, have drawn a new path, marked by the idea that one must rediscover the specific of the art of the theatre, which, according to the two directors and theoreticians, can be found in movement, in the actor's expressive, meaning-bearing gestures.

However an untouchable ideal Appia's "future theatre" may be, his aesthetical ideas have marked the beginning of a new era for the performing arts. "Beginning with Appia, *the dramatic art* seizes to be ruled by the art of the dramatist"¹⁸⁰. Beginning with Appia, *visuality* and *corporeality* shall become basic principles of theatre, and the text a mere pretext for staging.

Bibliography

Appia, Adolphe – *Opera de artă vie (The Work of Living Art)*, translated in Romanian by Elena Drăgușin Popescu, UNITEXT Publishing House, Bucharest, 2010

Banu, George (coord.) – *Teatrul de artă, o tradiție modernă (The Art Theatre, a Modern Tradition)*, Nemira Publishing House, Bucharest, 2010

¹⁷⁸ Crișan, Sorin, op.cit., p.28

¹⁷⁹ idem, p.29

¹⁸⁰ idem, p.28

Baty, Gaston & Chavance, René – *Viața artei teatrale de la începuturi până în zilele noastre* (*The Life of the Art of the Theatre from the Beginning to Our Times*), translated in Romanian by Sanda Râpeanu, Meridiane Publishing House, Bucharest, 1969

Craig, Edward Gordon – *Despre arta teatrului* (*On the Art of the Theatre*), translated in Romanian by Adina Bardaş and Vasile V. Poenaru, The “Camil Petrescu” Cultural Foundation, CHEIRON Publishing House, Bucharest, 2012

Crișan, Sorin – *Teatru, viață și vis: doctrine regizorale. Secolul XX* (*Theatre, Life and Dream: Directors’ Doctrines. The 20th Century*), Eikon Publishing House, Cluj-Napoca, 2004

Gassner, John – *Formă și idee în teatrul modern* (*Form and Idea in Modern Theatre*), translated in Romanian by Andrei Băleanu, Meridiane Publishing House, Bucharest, 1972

Petrovici, Virgil – *Lumină și culoare în spectacol* (*Light and Colour in the Drama Show*), Albatros Publishing House, Bucharest, 1974

Saiu, Octavian – *În căutarea spațiului pierdut* (*In Search of Lost Space*), Nemira Publishing House, Bucharest, 2008

Sütö, U. András – *Dialectica poieticilor teatrale în sfera creației scenice* (*Dialectic of Theatrical Poetics Regarding the Onstage Creation*), Princeps Edit, Iași, 2007

Tonitza-Iordache, Michaela & Banu, George – *Artă teatrului* (*The Art of Theatre*), Nemira Publishing House, Bucharest, 2004

Wagner, Richard – *Opera și drama* (*Opera and Drama*), translated in Romanian by Liviu Rusu & Bucur Stănescu, Muzicală Publishing House, Bucharest, 1983

The Trojan Women – Sandros. Debunking Or Rather Reiterating Tragic?

Alexandra BANDAC*

Abstract: The concept of “tragic”, derived from the Greek *tragikos*, signifies the existence of a conflict which solves, after numerous obstacles, with the death or defeat of certain heroes, certain aims or social values.

One can invoke a contemporary tragic. A gross form of tragic, bitter and passionate, meant to be understood by the audience as a scenic metaphor: a tragic of the question, of the answer which we are afraid to find out. The conscience of our own defacement, of our almost fatidic failure... So, we do shift to Antiquity. The sense of error is primary for the autochthonous being. It is the case of the Hungarian dramatic writer Katalin Thuroczy, who presents her original view upon a well known text, *The Trojan Women* by Euripides. *Sandros*, a play with a real poetic force, translates into postmodern language the story of war and women.

Key words: *Sandros*, *The Trojan Women*, Kathalin Thuroczy, Euripides, tragedy, tragic.

The concept of “tragic”, derived from the Greek *tragikos*, signifies the existence of a conflict which solves, after numerous obstacles, with the death or defeat of certain heroes, certain aims or social values.

Tragedy is a species of dramatic literature, born in the Vth century B.C. It experienced a glorious period in Antiquity, especially in Greek culture, but also in the XVIIth century, integrated in the French classical wave.

Without insisting upon the evolution of the concept, as well as the one of the specie, whereas the analysis would deflect, somehow, from the above mentioned theme, I deliberately launch the first theatrical “perplexity” which, I must confess, has been haunting me for some time: how do we percept tragic nowadays?

Trying not to “loiter” on the somehow sterile land of dramatic theory, I find it rather important to clear and understand our particular “modern”, “post-post-post modern”, “contemporary” way of seeing, feeling, living the tragic. How else would I dare to set foot on stage, when I cannot possibly know this substantial answer?

* Master’s student at Drama Department of George Enescu University of Arts, Iași

Right. Tragic. Aristotle defines the concepts of *mercy* and *fear* – videlicet the triggers of *katharsis*, mighty feelings, intense inner struggles, not only for the ones wearing costumes and masks on stage, but also for the audience, almost always desperate after food and art. Centuries, characters, masks, public squares, Shakespeare, actors, rhymes, classical tragedy, authors, songs, comedies, melodramas, realism, fashions, director(s). The tragic farce. Estheticians, philologists, teatrologists. Ideas and concepts. George Steiner publishes an important and relevant writing – *The Death Of Tragedy*. And how could it not die (tragedy), when we have grown so much apart from it? We mock heroes, we give them off the significant pedestal of (theatrical) immortality, we force them to drop off the hooks under the sheer spotlight, we dirty their values. Do we still have values? Is destiny still a given, a blind force in front of which we struggle helplessly, angering the gods, defying them, when we already know that the fight is doomed to failure?

No. We do not have values anymore. We do have, anyway, a trace of conscience. The XXth century spotlights the struggle of a perplexed being, lost between hazard and industrialization, confused because of the numerous and unexpected socio-political changes. Theatre, as a loyal mirror, focuses on depicting characters lacking psychology, wandering on stage, people engaged in useless mechanisms, incapable of communicating, who cease to live and randomly exist. It is the time of the theatre of the absurd, of renewing form and substance.

One can invoke a contemporary tragic, underlined by the above mentioned theatrical trend. A gross form of tragic, bitter and passionate, meant to be understood by the audience as a scenic metaphor: a tragic of the question, of the answer which we are afraid to find out. The conscience of our own defacement, of our almost fatidic failure... So, we do shift to Antiquity. The sense of error is primary for the autochthonous being.

And yet... do audiences still have a taste for tragedy? Can we, theatre people, still play the great Antique texts?

Yes, we certainly can. The staging must, however, be “updated”. And sometimes the “update” comes, surprisingly, from the text itself. It is the case of the Hungarian dramatic writer Katalin Thuroczy, who presents her original view upon a well known text, *The Trojan Women* by Euripides. *Sandros*, a play with a real poetic force, translates into postmodern language the story of war and women.

Keeping the original names of the characters, Thuroczy imagines their lives in current times, in a horrid and recognizable reality. Outside – the War. A war which has been lasting for ten years, nameless, aimless, useless. Inside – a wretched basement, home for four women, four typologies, four stories.

Hecuba, Priam's widow, isn't a grieving hero, such as in Euripides writing, mourning for her dead, imploring gods to keep at least grandchild, the son of Hector, alive. In *Sandros*, remaining the central figure, Hecuba appears as a senile, old lady, indifferent to the atrocious reality of war; she is ill, useless, continuously delirious, having moments when she bursts in remembrances of her resplendent youth alongside her beloved Priam... Up to the middle of the play, the audience is tricked to accept a debunked sketch of the queen, a slightly ridiculous portrait of the hero. However, in the abject basement of contemporaneity, Hecuba reigns. When one is almost sure that the wretched daughter-in-laws – Helena and Andromaca – are to kill her, the queen bursts from misery and reveals the force and majesty of an Antique character. She knows everything, sees everything, understands and anticipates everyone's moves and thoughts and her apparent madness is only a shield meant to protect her. Indeed, in this ghetto, these women aren't linked to each other by blood, friendship or the sense of duty, but rather each and every one of them fights for her own skin.

Supporting characters, diminished in Euripides' tragedy, Hecuba's daughters become central figures in Thuroczy's text. Polyxena, who is only mentioned in Hecuba's monologues in the Antique writing, becomes a primordial pillar when it comes to the modern drama. Matured before her age, frustrated and lonesome, Polyxena is, in my opinion, one of the most interesting characters of the play. Her virginity is no longer reason for pride and moral, yet somehow, spiritual purity, but rather a burden of an unusual lack of experience in a distorted society. A sin, reason of mockery for the sisters-in-law: Helena and Andromaca. Enslaved by her own sexuality, Polyxena must stand up to all humiliations, working night and day, devotedly caring for her nephew – Astyanax, Andromaca's son. She is a devoted mother, but a childless mother. She doesn't participate to the argues and jokes in the house, trying to detach herself from the cruelty which surrounds her. She is still and quiet, seeming to be boring and tamed, but, interestingly, she is the one living the terror of war in the most acute and tragic way possible. It is a cruel war, invisible for the spectator, a war which kills men... destroying hope and dooming poor Polyxena of a life of celibacy. Frustration bursts into the sense of duty, and Polyxena is the one living a double life, sneaking every night from their shelter to give herself to an enemy: her first and yet her last love. Revealed by the tandem Helena-Andromaca, she is harshly beaten by her mother, losing her baby in womb, therefore missing her last chance of maternity.

Cassandra seems to be, in Thuroczy's writing, a lunatic. Caddish, mute and always hiding in corners or underneath her mother's bed, she amuses yet frightens the cohabitants of the basement. Her silence alternate with spurts of clairvoyance, Cassandra being the sole information link to the outside world.

She is the one who foretells the death of her brother Hector; I found very interesting the way in which Cassandra talks: unravelled and prophetic, her interventions marking, usually, the key knots of the play. When embittered, she recites a prophecy, under the appearance of a curse... because all her words are bitter and spiteful. She is alone. Secretive and always hungry. She doesn't relate to others besides her mother... and this relation is hard to define. Oscillating between hatred and love, Cassandra sometimes solaces Hecuba, embracing her and sweetening her nightmares, and sometimes she curses and damns her mother.

Helena, Paris' wife, abandoned in misery, becomes a caricature of the Ancient character... Her long faded beauty still resembles some traces of yesterday's voluptuousness and charm. Somehow fat, lazy and always ready to start an argument, she floods the space with her arrogance and superiority. She isn't stuck here because she followed her soul mate, but because she is the victim of a shallow game of interests, orchestrated by her mother-in-law Hecuba. If in Euripides' the queen of Troy is begging her daughter in law to return to Menelaos in order to end the useless war, in Thuroczy's writing Helena's versions seems more plausible. Hecuba is, indeed, a degenerate mother, neglecting her daughters and sacrificing them for the glory of her warrior-sons. It seems that Helena was picked by Hecuba for her beauty and fertility, to give birth to strong nephews, future kings of Troy, but her plans didn't work out...

The last part of the frame is Andromaca, the young daughter in law, the wife of Hector. United with Helena in hate for the evil Hecuba, she despises war, the family in which she has been forced to enter, her harsh and brutal husband, her infant that resembles the horrid husband, the weather, the air, the food... She is first among the discontented, becoming a bidding part for any young actress. Her multiple rebellions are nothing but cries of despair. Although she confesses to Helena and admits her hatred for Hector, a rude and vulgar partner, when she finds out that he is dead she suffers from the bottom of her heart. Astyanax is her unwanted baby, making her feel connected to the horrid family of Troy. She is frightened when Polyxena manifests care for her son, feeling that her sister-in-law is planning to steal her infant, therefore she becomes possessive and jealous.

Thuroczy plants two supplementary characters: Penthesilea and Sandros.

Being the image of war, Penthesilea is a sort of army-woman, young, yet authoritative, she decides to live in Hecuba's basement, because it is a safe place. There is a sort of order she brings in the live of the four women and yet her presence worsens the conflicts. After her husband's death, Andromaca lives an acute episode of frustrated love which bursts over Penthesilea.

Sandros is a 13 year old boy. The sole masculine presence (alongside the infant Astyanax), Sandros is innocent and somehow corrupted in the same time. He falls in love with Helena, giving her “treasures” collected from the front, promising her to always love and protect her. He becomes friends with Polyxena, being the first to notice her nocturne escapades, he is protected by Andromaca and tolerated by Cassandra and, of course, by Hecuba. Exponent of innocence and hurried maturity, Sandros is the one bringing guns to the shelter and protecting the women. He dies fighting for them.

The mirror of contemporaneity apparently distorts Antique types. However, I find the change insignificant. War is still stupid and useless. Furthermore, it is a nameless war, a causeless one; people have been coping with it for the last 2000 years, women have been left alone with their children. Of course, in Thuroczy’s case, women are depicted from a modern, Freudian point of view. Hysterical and anguished, they have almost hormonal bursts, creating semi-paroxysmal conflicts starting from the most commonplace situations. In center there’s Hecuba – the mother. She sleeps, but she’s always informed. She hides a treasure under her bed – garbage, old boxes, suite cases (a touch of Beckett), and her rambling is merely a counterbalance for her tyranny. Her daughters are degenerate: one chokes her sexual instinct, the other resembles a rape victim. Then, the daughter-in-laws: Helene a disgraced diva, with her flabby body, trying her charms on an adolescent, finds comfort in food. She stuffs herself with potatoes and chocolate and secretly plans to murder her mother-in-law during her sleep. Andromaca depicts frustration. A much too young mother, alone, deserted in this ghetto, suffocated by her infant, she burst into a lesbian love towards Penthesilea. It may be a desperate need of recovering her dead husband. Or, on the contrary, it may be what psychologist Jacques Andre calls “tiny madness” – the need of identifying oneself through the same gender, complex game of searching and finding. Underneath the mask of frailty, Andromaca hides her true identity – a masculine one, being a woman disguised in ... a “woman”. From the same clinical point of view, Andromaca neglects Astyanax because she doesn’t want to overwhelm her baby with her sexual frustrations. Of course, this field may be developed when working on stage.

So... how do we understand the concept of “tragic” nowadays? I would dare to say we are amazed by the *relationships* we see on stage rather than by stories. We need to identify with the man on stage. We empathize with the actors alive on stage. And we are frightened by the *conscience* – threatening, awake, always ready to sanctions us when we are wrong. It always alerts us when failure is about to happen. When everything is senseless. When time goes by and we’re incapable of stopping it or, worse,

of understanding it. We're incapable of understanding. Ourselves. We do not communicate. We're anguished. By nothingness. All these, united by the stage metaphor create – from my point of view – a contemporary sense of tragic. Yes, we do not have heroes nowadays. But the living characters on stage are perhaps conscious of the futility of the moment.

*“Sandro: so it's over/ I wasn't a child/
I didn't have the chance to be an adult/ who knows what have I lived
for and
what have I died for / maybe you/ may God have mercy/ for everyone”*
Slow curtain, The End

Bibliografie:

Andre, Jacques – *Nebunii minuscule urmată de Nebunii ucigașe*, ed. Fundația Generația, București, 2010;

Euripide – *Troienele*, vol. *Teatru complet*, ed. Gunivas-Arc, Chișinău, 2005;

Thuroczy, Katalin – *Sandro*, vol. *Anotimpul V*, ed. Unitext, București, 2006.

STAGE REVIEWS

THEATRICAL COLLOQUIA

Petrică, the Ageless Master

Florin FAIFER*

Abstract: The text outlines a birthday portrait of actor Petru Ciubotaru, full member of „Vasile Alecsandri” National Theatre of Iași, whose successful career started five decades ago. As a gifted story-teller, the master should decide to write a book with his memories from the theatre.

Key words: Petru Ciubotaru, actor, birthday, theatrical career.



In 2013, at UNITER Gala Awards, with Ion Caramitru UNITER president

Everybody calls him Petrică and indeed his nickname suits him, even now, when he is tremendous (or, adding a little respect to it, an illustrious) member of National Theatre in Iași. His age is the age of youth, even when he speaks in a husky voice or wears a ruler's beard. Robust, felling the stage with his energy, awfully playful, funny like Ion Creangă's characters, sometimes pensive – an always young.

The first role I remember him in was actually a teenager – Jeff – from *Holiday Games* by Mihail Sebastian. A brother of mine – if I may say – as

* Professor PhD at Drama Department, George Enescu University of Arts from Iași.

endowed as I am for the appalling subject: Math. It is a field inaccessible to my mind insofar as old man Andreescu, our baleful mustached and beetle-browed teacher, one wrote in the school role “n.i.” by my name (meaning “he has no idea”). Just like poor Jeff, I assume.

The year have passed, the roles started to gather in Petru Ciobotaru’s creation. At the beginning, the roles were not important, but many – thank God! – and interpreted with great mastery, so that everyone remembers them. From the Chauffer – let’s say – in some play, the Officer, Waiter, Grenadier, Announcer to... God. Then the Clown (from the *Twelfth Night* by Shakespeare), the Actor (in *The Lower Depths* by Maxim Gorki), the Guard (in the *Ghost Chase* by Ion Băieșu) and many other interpretations in plays by Aristophanes, Molière, Goldoni, Chekov, Strindberg, Ibsen, Mrožek, Eduardo de Filippo (*Filumena Marturano*), Marivaux (Arlequin in *The Game of Love and Chance*), Alecsandri (experiencing the travesty’s lusts in *Chirița*), Caragiale, Kirițescu, Nelu Ionescu (he play in such an amazing series of performances of *How Catinca Remained an old Maid* with a partener such as Despina Marcu), Ion Druță, Matei Vișniec (*Old Clown Wanted*), Gheorghe Popescu in *Gheorghe Popescu* by Costel Popa.. And so on... and so forth. Trahanache in *A Lost Letter*, Stephen the Great (in *Sunset* by B. Delavrancea), played in the tone of a play that does not match the traditional standard. And a should not override a creation where he starts out – *The Italian Straw Hat* by Labiche, together with Pușa Darie, directed by Silviu Purcărete. Irony, self-irony, motion expressiveness subtly charged. Hats... off!

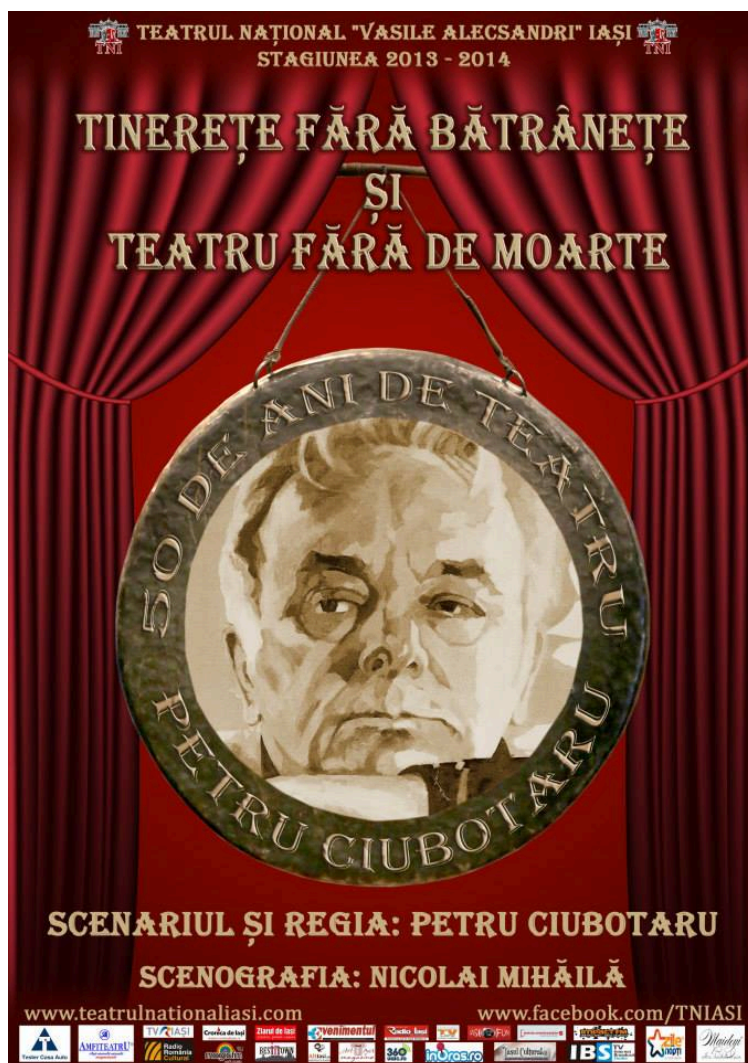
“All the world’s a stage...” – is the creed of the artist from Iași. And the stage itself is a world, where Petru Ciobotaru wanders with his juicy sense of humour, with his exuberant liveliness, with his passionate act... You can feel even from backstage that he will burst out in the spotlight. And one he is on the magic platform, you follow him with your eyes and you wish he did not leave the stage. It is the privilege of the charismatic artist, whose wallmark does not fade away easily.

It is said that actors would like to die on the stage – this is their world and destiny. Some actors passed away under the spectators very eyes. But in fact, on the platform they give life. A life that does not lose fluorescence easily... only that it ends. I can feel a heartache thinking of artists that are not with us anymore: Margareta Baciu, Anny Braesky, Gică Popovici, Miluță Gheorghiu, Ion Lascăr, Ștefan Dănculescu, Neculai Șubă, Remus Ionașcu, Constantin Cadeschi. And I have not even mentioned the artists how left to Bucharest, a whole lot, many of them very good. There are others as well, who were not very lucky. How many people can still remember Alexandru Blehan, a comedian as gifted as Birlic? Or the small-part modeler Constantin Protopopescu. An others, many others...

They are gone, they retired and instead other began to shine – I list them as they come to mind – Virginica Bălănescu, Dan Nasta, Teofil Vâlcu, Virgil and Virginia Raiciu, Adrian Tuca, Adina Popa, George Macovei, Florin Mircea, Costel Popa, Dionisie Vitcu, Gilda Marinescu, Mihaela Arsenescu, Emil Coșeru. And always with them Petrică Ciobotaru. Petrică – who else? The bearer of a tradition, theatrical tradition creating a tight bond between yesterday and today.

Many things are left to say about the characters interpreted from the '60 up to now by the master from Ciurea in love with the stage art. Maybe we will list them all someday. When? When he responds to my challenge and fills white pages with his memories from his actor life. I am convinced they will be a revelation. When our Petrică starts telling stories about things of the past, he reveals a gift, a true memorislist's talent. With a plastic proverb, he can revive characters and creations from the past so freshly. Years of playfulness, years of success... the childhood years spent near the national theatre in predestined temptation, years of initiation in the theatre mysteries, years of creation of the stage in Iași, from long ago and... until who knows when. This book will also be a premiere!

Note: During the XXIIth edition of Uniter Gala in 2014, Vasile Alecsandri National Theatre's actor Petru Ciubotaru received a Lifelong Achievement Award. Theatrical Colloquia Team congratulates this titan of the stage and wishes him: "Dear thanks Master for your story about YOUTH WITHOUT HOARY AGE AND THEATRE WITHOUT AN END"



A Confession Performance

Anca CIOBOTARU*

Abstract: The *Studio Hall* and the Research Center „The Art of Theatre – Research and Creation” hosted a confession performance and the project *The Dialogue between Generations*, and completed their mission by bringing among students of the School of Theatre of Iasi two winners of the fight with common sense – words, life and stage. **Fall** is not a performance about the fall but about search and ascension. Emanuel Emanuel Florentin is not an actor who has fallen but the one who has been seeking, rebuilding himself and has ascended, taking advantage of the title; we can call him a *high-flier*. Each sequence is introduced through a succession of keywords created to help you understand the roots of the dream: "energy, arms, legs, face, clown." Among them, appear the names of masters under whose shadow the actor seems to hide, in fact, a tribute is brought to them. The actor depicts his artistic pedigree by movements and words: a mountebank, Charlot, Decroux, Marceaux or the Mummenschantz company. Thus, Emanuel Florentin becomes a branch of a magical tree – of a non-verbal theater of life.

Key words: theatre, non-verbal, pantomime, Charlot, communication



* Associate Professor Ph.D. at the Drama Departement, George Enescu University of Arts, Iași, author of many articles and studies, puppeteer.

Even if each performance communicates in a certain way, those involved in its production, its postmodernism is characterized by accentuated emotional detachment. Directors present life in images as they perceive it and do not hesitate to transform the actor into a tool or a piece of an animated puzzle. The experiment and the element of surprise intend to involve the public into a frequently fragmented communication. Polemics succeed in a dizzying pace: how much emotion and how much lucidity? What a story and how much non-communication? Who can give the perfect recipe? And yet the audience, regardless of age or socio-professional status needs stories and emotions. When you meet an artist or a team ready to tell their story, the audience becomes receptive, agreeing to play the game and reward the effort of artists with their emotional consumption. Beyond techniques, words or theories, the theater remains an art of metaphorical communication.

Fall is not a performance about the fall but about search and ascension. Emanuel Florentin is not an actor who has fallen but the one who has been seeking, rebuilding himself and has ascended, taking advantage of the title; we can call him a *high-flier*. Seeing the performance, I remembered Henrich von Kleist and I thought that even the actors (not just the puppets) can be like fairies: they need the ground only to ascend. The pattern embodies from smoke, lights, shadows, gestures, rhythms and confession. Confession or - perhaps - an invitation to reflect on the fate of the actor, carelessness (as a symptomatic condition of the contemporary world), despair, helplessness, and triumph, the price which society is willing to pay to the actor. And still a confession. Each sequence is introduced through a succession of keywords created to help you understand the roots of the dream: "energy, arms, legs, face, clown." Among them, appear the names of masters under whose shadow the actor seems to hide, in fact, a tribute is brought to them. The actor depicts his artistic pedigree by movements and words: a mountebank, Charlot, Decroux, Marceaux or the Mummenschantz company. Thus, Emanuel Florentin becomes a branch of a magical tree – of a non-verbal theater of life. In fact, his interest in its specific techniques is based in his completed PhD; a dissertation in which theatre projects – with many clowns, the story of Charlot and the unrest of the mime – were given a deep meaning, anticipating a professional path on the same line.

Puppet or puppeteer? Destiny or will? A leap to the stars or into the void? We look for the answer among words: „...basin, infusion, legs, pain, ITM, indifference...”



Beyond words, we are invited into a laboratory of healing, release and metaphorical retrieval. Poetry and emotion are melted and converted into mime's movements. Rhythm, grimace, white and black. A transient world by means of which the actor is searching his identity. Thoughts, feelings, theatrical instincts and technique are well mixed and transformed into stage expressiveness; ankle, the poignant, the trunk, the look capture the inner anxieties and send them to the public. Tear and smile, energy and mask, word and silence – successive contrasts sustain dramatic tension.

Mobility and spontaneity slips through words and feelings. He goes with a white suitcase full of characters through the life of viewers leaving them glimpses of his journal, bit without words. The flight acquires resonant sounds; you can hear the butterfly wings and the sound of the collapsed body. The desperate outcry finds its dumbness and falls inward.

White, black, red... The ending is hard to predict. And yet it is simple and natural: „Full stop and all over again...!“ A loop, not a circle. An ascension towards himself, made possible by the presence in the shadow of the director, script writer, choreography and scenography idea producer:

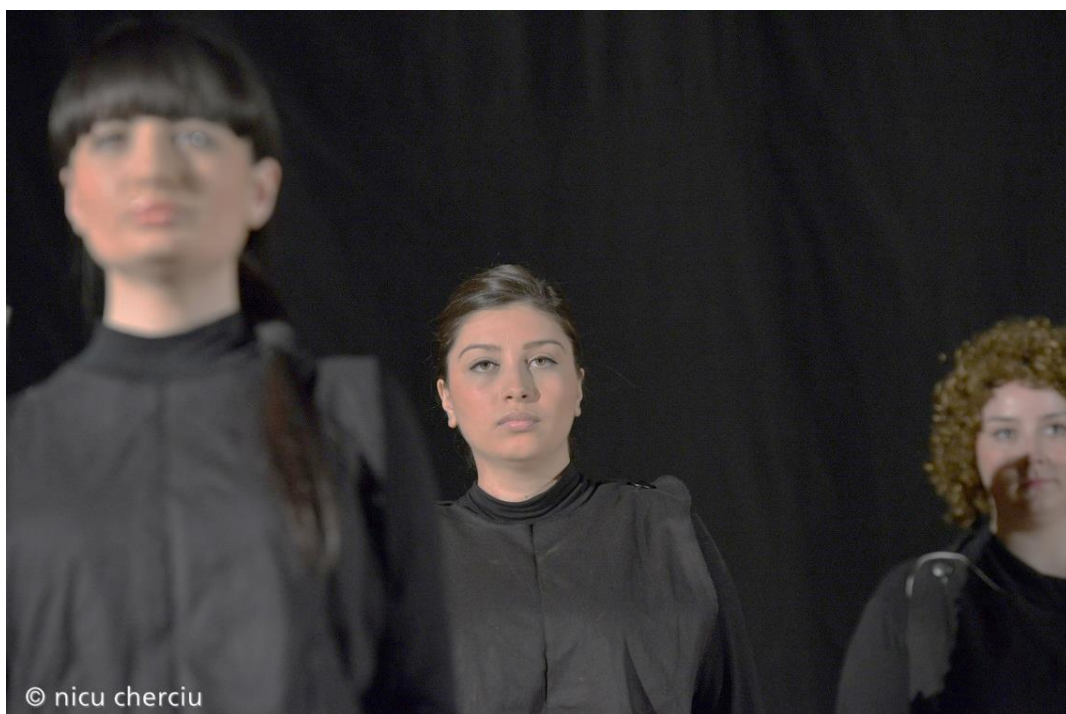
Alice Ioana Șfaițer. Together they marked a new beginning in their lives - artistic and personal, because, beyond the images and stage presentation, the two have given us their story and a lesson of life.

The *Studio* Hall and the Research Center „The Art of Theatre – Research and Creation” hosted a confession performance and the project *The Dialogue between Generations*, and completed their mission by bringing among students of the School of Theatre of Iasi two winners of the fight with common sense – words, life and stage

ORPHEUS - A Modern Spectacology Exercise

Abstract: Through *Orpheus and Eurydice*, a piece in three acts, Cristoph Willibald Gluck, assisted by librettist Rainieri de' Calzabigi, achieves a true tour de force of the desperate hopeless love. The main character, Orpheus, consecrated by the Greek mythology as one of the most skilful rhapsodists of the world, experiences dramatically intense moments hard to describe in words. The succession of arias, choral passages and dances comes with a tragic shiver which imposes interpreting and staging restrictions. These issue have challenged the imagination of an interdisciplinary team that brought together teachers from faculties of theatre, music and visual arts. The impact of this spectacology exercise was expressed in *three ways*.

Key words: mythology, opera performance, spectacological exercise



The First Way

Octavian JIGHIRGIU*

When the word takes the shape of singing, does it become essentially poorer semantically speaking? This question was the engine of the artistic pursuits for the project "Orpheus and Eurydice", composed by Cristoph Willibald Gluck, set to a libretto by Rainieri de' Calzabigi. When Professors Aurelia Simion and Consuela Radu-Țaga came to me with the proposition to stage this piece, I felt myself challenged as a staging director, in a totally different way than before. This classical piece which talked to me about love for two hours, while I listened to it on a CD, seemed to be "that stallion impossible to tame". I was mentally trying to build images with the world of Orpheus, the artist devoured by hopeless love. The music was gradually unveiling his protest covered in lyricism, the parable of impossible love, the paradox of the cruelty of Gods.

An apology of sufferance, probably one of the few creations of the opera genre with a tragic start, "Orpheus and Eurydice" would give me enough insomnias. The creative crisis came to an end one day while, listening to the music over and over again, I realized that theatre and music languages can and should be combined in unprecedented forms of expression. That was the moment when I understood that performance had to take off its mourning clothes proposed by the libretto and, under the pretext of a contemporization where the lack of peer compassion caused mutations within the humanity, to make its own ideational way through the substance of Gluck's work.

Thus, a coherent and epically logic performance gradually materialized, carrying a symbolism which alternated between realism and poetry, between drama and a comic sometimes pushed towards the grotesque. Making its way from the world of the living to the underworld, Orpheus must face the inferno, in his desperate attempt to see his lover again. The contact of the hero with the Furies, the geniuses of evil, is under the sign of a kind of terror imposed by the classical canons. Because they fail, the "servants" of death revise their attitude, becoming the gruesome clowns of a hilarious saraband. Orpheus will follow the road to the loved (non)being, the road from agony to ecstasy, overcoming his fear and despair. The lyre will be his travel companion and support in surpassing obstacles.

* Associate Prof. Ph.D. at George Enescu University of the Arts



The despair, the tragic expression resulted from the direct origin of typologies, conflicts and situations of the antique theatre, takes in this performance a shape adapted to the understanding of the modern man. In fact, the total amount of elements syncretically enclosed in the spectacology speech: music, theatrical art, bodily fine arts and dance, had become notorious since the beginning age of art: “Music and dance played an essential role in the Greek theatre, especially music, through the melodic character of some parts of the tragedy. (...) The melodic element is not an innovation belonging to drama performance; it belongs to the ancient sacrifice traditions of the Dionysian mysteries, taken over by the new dramatic structure.”¹⁸¹ These lines are not supposed to annul in the previous context the importance of musical composition, but rather to underline its necessity in rendering the force of the dramatic expression. Obviously, we need to specify the total autonomy subsequently showed by the artistic form derived from it: the opera.

¹⁸¹ Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal*, Meridiane Ed. – Art Library, Bucharest, 1971, pp. 54



The most profound thing about the performance is the capacity of the characters to easily navigate between the ontological “petty stuff”, such as flirting, playing or the great anxieties which always provoke the conscience to duplicate. The real world from the performance “Orpheus and Eurydice” is sometimes abandoned by its “tenants” in a sort of breakaway to an oneiric world. I imagined this repeated passage from one universe to another, from one context to another, as natural as possible, without any interruptions of logic or forcing the ontological, relying on the dissimulative capacity of the actors and on the complicity of an adequate lighting scheme. The key of the acting game, alternating between the psychological realism and the grotesque, was the playful ingredient which reactivated the lost childhood innocence of the actors. Their unpredictable acting equally underlined the role of hazard in the development of the story.

The story line focuses on the travel of the central character, Orpheus, as well as of the collective one and of the other two characters: Eurydice and Amore. Sometimes, all of the actors manage to create a common energy and then, right the next second, every one of them follows their own direction of emotions and preoccupations, making them particular.

The performance directly connects antagonistic terms such as *derisory* and *elevating*, their succession being all natural. From being part of a funeral procession to riding, dancing or shooting, the distance can be surprisingly small: you close your eyes, create a thought and... it's done. It's

the Stanislavkian method through which every actor succeeds to embody the character.

The happy ending of the opera and implicitly of the performance is announced by an “outbreak” of kindness coming from a Goddess, Amore. If the story begins with Orpheus' excruciating cry having just found out about Eurydice's death, in the end she will be brought back to the world of the living by the god himself. The positive end is, in this case, imposed by the ethics of the 18th century which did not allow virtue to be rewarded. The hope of life is relaunched. The sky which “delivers” to humans their ending, now also brings their salvation. Between the two entities – humanity and divinity – a ratio of temporary equilibrium was established. Another contrasting ratio is equally established between Eros and Thanatos, by permanently opposing the two characters, Amore and Death.

The work with the cast of this performance was intense. The transformation of the ample human picture of the chorus into a homogenous team by leaving besides the pride of individualization resulted in scenic images with a great impact, through perfectly synchronized moments of action. The vocalists also immediately responded to the demands imposed by staging.

Though it might seem strange, I strongly believe and I can equally prove that the theatrical or opera performance cannot have a coherent existence unless its structure contains math ratios. The connection between math and art is, in fact, an extremely tight one: “....the presence of numbers in nature and life is also reflected in art, becoming pregnant, consciously or not, in the structure itself of the work. (...) ...these natural numeric data and modular proportions that the human, animal or vegetal life is engaged in stand in the world of art for a kind of cosmic intelligence, a vital harmony between the work of art and the reality surrounding it.”¹⁸² Without this mathematic rigor, a performance is due to fail. If the music composition undoubtedly follows this direction, the exact calculation of the mechanism of movement, gesticulation and mimicry, doubled by the feeling of the actors has become in the case of the performance “Orpheus and Eurydice”, the key to the fulfillment of the artistic creation.

I equally focused on the expressivity of the acting game, on the quality of the vocal interpretation, on the outlining of the characters, on the imagistic and symbolist dynamics of each scenic situation. In the poetics that I proposed for this performance, a thrill replaces the agitation imposed by terror, and a gesture can stand for a phrase. I gambled everything on the skill of the actors-vocalists on stage. And they won the bet also in my name. The cast of this project seduced me with their ease and naturalness, with the

¹⁸² Victor Ernest Mașek, *Artă și matematică*, Ed. Politică, Bucharest, 1972, p. 25

clarity of gestures and body expression, with the exuberant scenic vitality and the real vocal qualities. Sensitive and volcanic women, strong and still affectionate personalities, next to expressive and temperamental men, oscillating between hesitation and aggressiveness, they all populated the micro universe that I imagined for this performance. What I asked from the interpreters was responsibility, just relations and truth. The result was a whole equally unitary, aggressive and kind, solemn and comic, placed under the register of subtlety and refinement.

Plunging into the subconscious, into that plan of the imaginary which is bound to save or irremediably destroy represented for me as a stage director, the necessary counterpoint for the spectacology construction. Establishing from the very beginning a strange relationship with the libretto, but especially with the music, soft, harmonious and astounding, here and there rhythmical or marked by lyricism, I was driven by my own intuition towards the finality. As the feedback after the premiere that took place in the lecture hall of the Central University Library in Iasi proves it, the performance is a panorama of the expressivity of the human body in relation to the space, the music, the mask, the costume and last but not least to the audience.



The experiment “Orpheus and Eurydice” has the courage, next to other productions, to resize the expression of the opera performance. It is an act of dismantling and reconstructing involving risks. But, as Jerzy

Grotowski showed in this exposure of aesthetic principles: “An act of creation has nothing to do with the exterior comfort or the conventional human courtesy.”¹⁸³

As in the case of other directed productions, I had the chance to verify a series of concrete factors of determining a coherent scenic speech. During my activity with students, I perform permanent evaluations of the play mechanism, so that this analytical form of approaching the scenic art turned into a “professional deformation”. And I am even more tempted to deepen this particular study method when the stake is important. And, in the case of the project “Orpheus and Eurydice”, the stake was a special one. I had until the final rehearsals the permanent sensation that the scenic situations talk about more things than that story of despairing love. When the performance past the test of the audience, I finally got the answer to the question from the beginning: when the word takes the shape of singing, it obtains that neutrality that allows it to become again “itself” or anything else. And last but not least, I had the pleasure to observe how with every rehearsal, the actors would gain more and more expressivity, on a physical and gestural plan. “In a time when in every science field we are preoccupied to get to better know ourselves, how not to be shocked by the ignorance that we find ourselves in concerning our own body, our entire organism, *aesthetically speaking*?”¹⁸⁴ The actors-vocalists of this performance took a step forward, reevaluating themselves from this perspective too.

Even if the project looked like an experimental action, it helped me think and create in an essentialized manner. The elements of antithesis such as *indignation* and *stupefaction*, *revolt* and *silence*, *joy* and *pain*, formally and structurally coexisting in the performance, accompanied me along the rehearsals, like trustful friends. “Orpheus and Eurydice” is a performance about the man and his paradoxical, incredible capacities to overcome any obstacle.

The participation to “Viva Vox” Festival in Cluj-Napoca meant both for the students and the coordinating professors, a certification of the fact that the products of the vocational school in Iasi are appreciated and acknowledged by the national specialists and audience.

¹⁸³ Jerzy Grotowski, *Spre un teatru sărac*, Ed. UNITEXT, Bucharest, 1998, p. 136

¹⁸⁴ Adolphe Appia, *Opera de artă vie – cap. Marele necunoscut și experiența frumuseții*, Editura UNITEXT, București, 2000, p. 85

THEATRICAL COLLOQUIA

University of Arts „G. Enescu” Iași – participation to „Viva Vox” Festival, Cluj-Napoca, 4th edition, 5-12 May 2014, with the performance

„Orpheus and Eurydice”

Opera by Cristoph Willibald Gluck
on a libretto by Rainieri de' Calzabigi

Conductor: Consuela Radu-Țaga

Staging Direction: Octavian Jighirgiu

Piano: Aurelia Simion

Flute: Paula Mina

Costumes: Sarah Ambrozie, Ionuț Ciocan, Radu Nistor,

Aurel Asanache, Dan Balan, Bogdan Mihăilă

Lights: Gheorghe Albianu

Cast:

Orpheus – Noemi Karacsony (mezzo-soprano)

Eurydice – Manuela Ipate (soprano)

Amore – Daniela Gorla (soprano)

Chorus : Cătălina Nanu (soprano), Cristina Simion (soprano),
Mădălina Teodorescu (mezzo-soprano), Elena Băiceanu (mezzo-soprano),
Andreea Popescu (mezzo-soprano), Gabriel Doru (tenor), Cristian Butnaru
(tenor), Robert Buzilă (bass), Ionuț Copăcel (bass)

The Second Way

Aurelia SIMION*

Known in the history of music as an important reformer of opera, the Austrian composer Cristoph Willibald Gluck opened with his creation, at the middle of the 18th century, a large path for the lyrical theatre towards a new style, towards a modern conception that in time will be found in the Romantic musical drama. In such a context, the work *Orpheus* is an authentic example of integrating music into the dramatic truth using arias characterized by simplicity and noble greatness, entrusted to the main characters, by rendering the traditional role of the chorus in the development of the scenic dramaturgy and the orchestra as well, with the purpose of underlining the poetic ideas.

There are two known versions of the mentioned work: the first version, on the libretto of the Italian Raniero da Calzabigi, whose premiere took place in 1762, on the 5th of October, in Vienna; the second version, in French, on the libretto of Pierre-Louis Moline, whose premiere took place on the evening of the 2nd of August 1774, with small modifications concerning the creative concept. Thus, in the second version, the role of Orpheus, initial conceived for a castrato voice, was transposed for a tenor and the end of the opera – tragic in the Italian version – was modified in an optimist note, by indulging the Gods and bringing Eurydice back to life. The new vision of the denouement made room for another concession, so that Gluck had to compose for the finale, the music of a grandiose ballet which contributed, of course, according to the taste of the Parisian audience, to the great success of the performance on the evening of the 2nd August 1774. We should mention the fact that, in time, the role of Orpheus was attributed to the mezzo-soprano voice. On the 2nd of July 2014, we will celebrate 300 years since the birth of the composer Cristoph Willibald Gluck, which partially determined the choice of *Orpheus* to be performed at Viva Vox Opera Students' Festival in Cluj. At the same time, our purpose was to prove, through this project, the advantage that the University of Arts "George Enescu" holds: it is the only one on the country which reunites the three fields of arts: music, drama and plastic arts. In such a context, "Music" was represented by students and professors from the opera class of the Department of Wind Instruments-Percussion and Canto within the Faculty of Music Performance, Composition and Theoretical Music Studies. "Theatre" was represented by the staging director of the opera and the costume designer, while students

* Professor at Music Department of George Enescu University of Arts, Iași

THEATRICAL COLLOQUIA

from “Plastic Arts”, the department of *Graphic Design*, brought their contribution by making the stage props, the posters, sketches and the costume design.

Opera was the queen of the festival in Cluj,
Reuniting vocalists, virtuosos, managers and guests,
Fairyland of the eternal music,
Explosion of voices
Overwhelming and astounding.



Third Way

Consuela RADU-ȚAGA*

The fourth edition of *Viva Fox Opera Students' Festival*, organized at "Gheorghe Dima" Music Academy in Cluj, equaled the fourth participation of the opera class from our university. The year celebrating 300 years since the birth of composer Christoph Willibald Gluck, the artists from Iasi completed the picture of the artistic manifestations by performing *Orpheus*, one of the most important works of the genre from the classical period. The close collaboration with the librettist Ranieri de Calzabigi, the less known hero behind the piece, resulted in the valorization of the ancient legend of Orpheus, a story which dominated the lyrical performance at its beginnings. The performance which took place on the 8th of May, in Studio room, brought again to our attention the joining of music, word and plastic arts, considering the fact the three faculties within the University of Arts "George Enescu" - music, theatre and visual arts, worked together for its staging.

My focus was on underlining the vocal potential of students from the canto department and restoring the beauty of music which amplifies emotions and feelings transmitted through words, approaching a partition less performed on Romanian stages. The three acts were performed for 90 minutes without interruption. This specific configuration required the removal of some ballet moments as well as some leaps. The result was an intense and colorful performance made by young voices at the beginning of their careers. The support of the dramatic development was done by the orchestra man, Professor Ph.D. Aurelia Simion, the piano was completed from place to place with the diaphanous interventions of the flute (Paula Mina, Master's student). Next to the three main characters, the chorus played an important role through its chameleonic appearances: shepherds, nymphs, furies, ghosts or companions of Orpheus. The chamber music band with 9 members (Cătălina Nanu, Cristina Simion, Elena Băiceanu, Mădălina Teodorescu, Andreea Popescu, Gabriel Doru, Alexandru Butnaru, Robert Buzilă, Ionuț Copăcel), joined by Amore from time to time, brought the freshness and contrast extremely necessary to the lyrical genre, from a musical perspective as well as from a staging one. The role in disguise was interpreted by the mezzo-soprano Noemi Karacsony, a 4th year student in the class of assist.Ph.D. Doina Dumitriu. The complex partition of the titular character has cantilena moments, as well as passages with agilities (the aria

* Assistant professor Ph.D. student at Music Department of George Enescu University of Arts, Iași

at the end of the first act), dramatic tension and lyrical enchantment as well. The wide ambitus holds a high texture, adopting various vocal colors which are in harmony with the states experienced by the unfortunate husband. The presence of a fluid sonorous substance, with vibrating and thrilling intensities, is due to the nymph Eurydice, embodied by the soprano Manuela Ipate, a 4th year student in the class of assist. Ph.D. student Lăcrămioara-Maria Hrubaru-Roată. Her warm and noble voice, with round sonorities was counterpointed by the ingenious lyricism of Amore, interpreted by soprano Daniela Gorla, a 3rd year student in the class of assist. Ph.D. Cristina Simionescu. Her distinct timbre and well focused sounds brought brightness and gave contour to an anxious character which brought Eurydice back from the darkness and gave her back to her husband.

The common effort of the group of performers was theatrically commanded by Associate Prof. Ph.D. Octavian Jighirgiu, a stage director who directed himself towards the genre of opera coming from the area of theatre. The dynamism and the expressivity of the movements together with the elements belonging to the dramatic art emphasized the musical development and completed the artistic composite. Even during the recitative moments, which are in fact crucial for the narrative progress, the chorus had staging tasks to fulfill, covering the entire staging space.

In the presence of remarkable personalities, such as Ionel Pantea, the honorific president of this year's edition, Peter Mario Katona, the casting director from Royal Opera House Covent Garden in London, Hermann Keckeis, professor at Mozarteum University of Salzburg and the musical critic Costin Popa, the artists of Iasi presented a young and dynamic Orpheus. The performance was successful, and to support that, I will quote the bass-baritone Ionel Pantea: *I believe that this performance is one of the festival's peaks!*



Man Hallows the Ground

Victor Mihăilescu*

Abstract: *The Saint of St. George* is the fourth show of an ambitious theatrical project addressed to the Romanian country towns. The project is started by Romanian director Ana Mărgineanu in collaboration with playwright Ștefan Peca and it is called *Romania, Only Good Parts*. Without possessing any outstanding depth, the text on which the show from Sfântu Gheorghe is based, has enough wit to extract from the stream of possibilities a universally human situation, both defined and exponential. Lasting for quite a while, the entire representation is built upon an unexpected interactivity. The shows premise is simple, the actors are on the stage, sitting on chairs, props in plain sight and the deployment modular, each scene takes place in a space bordered by chairs which both the actors and the audience are observing passively. Rhythm-wise the tempo of the first part is quite sluggish, however, the second part, being more dramatically tense, recovers ground and conveys a satisfying temporal perception.

Key words: interactivity, project, dramaturgy, show, community



* Ph.D. student at George Enescu University of Arts, Iași. Teacher at Dimitrie Cuclin High School of Arts, Galați

THEATRICAL COLLOQUIA

The Saint of St. George is the fourth work from a series of plays that convey the life of Romanian country towns, a project started by director Ana Mărgineanu in collaboration with playwright Ștefan Peca under the title of *Romania, Only The Good Parts*. Despite grim references, the causality bound path of the project is as lively and enthusiastic as possible: after Târgoviște, Baia Mare and Piatra Neamț, Sfântu Gheorge (St. George) is the fourth town on the map of an ambitious and yet difficult endeavor that aims to transpose through theater the soul of a town, to search and grasp its specific flair in a text that portrays the issues of a community, as Ștefan Peca states. As it stands, the endeavor looks more like a research project with dramatic sidenotes, however none of those involved were satisfied with leaving it at that level, so that the plays provide an exciting dramatic experience, which the audience experiences at the edge between recognition and transcendence, providing them with an opportunity at more than mere identification, the chance to glimpse a new perspective on the mundane.



Without possessing any outstanding depth, the text on which the show from Sfântu Gheorghe is based, has enough wit to extract from the stream of possibilities a universally human situation, both defined and exponential, giving efficient plausibility to the scaffolding of the play. It is the story of Rareș, employed at a local bread factory, who is living the American Dream on Romanian-Szeckler lands. Thorough follower of the bourgeois flavor of capitalism, with a seemingly happy and reasonably well-

off family, basking steadily in self-indulgence, Rareș manages to find himself (not without his own will and fumbling nature) in a dangerous carousel, one that blends to dissolution concepts such as kindness, altruism, compassion or magnanimity. Through his hobby (photography) he comes into contact with the absurd outskirts of an error prone social system, where survival is a matter of chance: a young gypsy girl, an old man without any income, a family without a home and many others like them. Rareș tries to help them, driven by idealism and undertaking risks, ending up sacrificing not only his personal welfare but that of his family. Shaken and disturbed he is eventually swallowed by his own generosity, consumed by his urge to do good.

Even though the text is well constructed, it opens up some potentially explosive situations that it fails to develop, treating them with and offhand humor – for example the issue of Romanians, Hungarians, and Gypsies living together (solved by means of a gag: the Hungarian anthem is sang by the actors in Romanian, and the Romanian one in Hungarian) or the ironically absurd situation of zero criminality while unemployment and poverty are at alarming levels. All these are approached in an unambitious manner, in the area of political correctness that does not go well with the progressive tone of the play. Even more, with the given themes, the play would be more suited not a necessarily cosmopolitan audience, but rather just a wide one. In other words, some of the author's ideas are not brought to fruition, involuntarily ambiguous: is, therefore, generosity a virtue? Is it linked to social pressure? Is the neurotic impulse that drives the character brought out by social dynamics or is it purely pathological?



Going beyond the text and its limits, the spectacle is masterfully wrought. Lasting for quite a while, the entire representation is built upon an unexpected interactivity, which deserves further examination. The interaction with the audience is done through an ingenious use of the passive/active status of both the actors and the audience.

The show's premise is simple, the actors are on the stage, sitting on chairs, props in plain sight and the deployment modular, each scene by which the story of "saint" Rareș advances takes place in a space delimited by chairs which both the actors and the audience are observing passively, suggesting a sick *voyeurism* that prevents one from intervening. At certain points some explanations are given and the audience can get involved in the development of the story. By using three balls of different colors (given to every member of the audience at the beginning of the show) the audience can make a choice – save a character, influence the timeline, or pick how the play ends. However, these choices do not truly influence the show, in the sense of leading to improvisation, but the means through which the audience is asked to cast a vote (literally casting the balls on stage, after which they are counted) stimulates a physical involvement that functionally incorporates the audience in the show. Largely speaking, the throughout the duration of the play, the audience is given not only a means to be actively involved but is also burdened with a civic responsibility of a different sort than promoting good relations at the community level.

The interactive moments are weaved throughout the play, the language in which it is acted depends on the ratio of Romanian/Hungarian speakers, there is a chase sequence between the chairs, and the ending is uniquely surprising: before the final voting round (in which the audience can save a character), the members of the audience who can no longer vote on the issue since they have used up the right in the previous rounds, can buy their vote back through donations. Any objects are accepted (including money), except the most valuable ones, and these donations will be used for the next representation.

As ingenious and well employed these interactive means might be, their artistic value is questionable. Do they add to the value of the show, or are they a thinly veiled marketing ploy? Perhaps most are used only for the invigorating effect. But in this show, interactivity is far from being employed conjecturally. What makes it truly valuable and surprising is the juxtaposition of fictional and real elements. Dioszegi's bakery exists in reality. The gypsy neighborhood, where they live in extreme poverty, far from the sight of both Romanian and Hungarian authorities, also exists. The pictures shown by Rareș during the play are real, portraits of the poor and downtrodden, people one could meet when walking through Sfântu

THEATRICAL COLLOQUIA

Gheorghe. The political decisions (especially those concerning cultural issues) are taken, as shown during an early scene, through petty ethnic compromises. It is here that interactivity gains a certain nuance, going beyond its artistic function. The boundary between reality and fiction is blurred and thus the dramatic process is both familiar and alien, a remarkable feat. Last but not least, this interactivity ties it to the land, as the show draws its inspiration from the stories that can be found in the local community, had it been brought to a different stage, it would have lost not only its freshness, but its purpose as well. Also worth mentioning is that this proves that directorship enhances drama and vice-versa, the aim to capture on stage a definite glimmer of the local soul having been successfully met.



The actors are praiseworthy, with two notable performances: Fekete Zsolt and Claudia Ardelean. Rhythm-wise the tempo of the first part is quite sluggish, however, the second part, being more dramatically tense, recovers ground and conveys a satisfying temporal perception, despite the play being three hours long. Live music is provided on stage by Éltés Áron (which goes very well with the show), scenography is provided by Anda Pop, choreography by Andreea Duță, subtly adding to a pleasant and lively representation.

The project started by Ștefan Peca and Ana Mărgineanu does more than to dramatically portray a social situation, it sets the grounds for an idea that each town or region should develop in its local culture, that of a regional

THEATRICAL COLLOQUIA

theater, born out of its issues and events. This way drama would develop into a true national and multicultural language.

The Saint of St. George by Ștefan Peca

Director: Ana Mărgineanu

Cast: Sebastian Marina, Claudia Ardelean, Fatma Mohamed, Ion Fiscuteanu Jr., Camelia Paraschiv, Fekete Lovas Zsolt, Elena Popa, Daniel Rizea, Gulácsi Zsuzsanna

Obvious Talent. Artistic Performance

Irina SCUTARIU*

Abstract: When something is obvious and numerous conjunctural elements help point this out, then it is your duty to show what you can do. For an actor, this obvious thing is called talent. The conjunctural elements refer to a script – monodrama – that represents the actor, which provides him the possibility to present himself in various artistic hypostases that point out his talent. This year, respecting once again the tradition, at the 9th edition of "Gala Star" - the International Festival of Dramatic Recital, there have been presented variations on the same theme: *one man show* and *one woman show* conceived in different manners. As a matter of fact, this type of theatre provides numerous possibilities of expression and construction. The dramatic recital can result from poetry recital, moments of pantomime, one or more dramatic characters interpreted by only one actor, with the responsibility of proposing an interesting subject to the audience.

Key words: interactivity, project, Mihaela Michailov, Katia Pascariu, community

At this year's edition of "Gala Star" the International Festival of Dramatic Recital the following prizes have been awarded:

The great prize and the "Gala Star" Trophy, was awarded to the actress Katia Pascariu for her part in the recital *Mean Children* after a text signed by Mihaela Michailov, directed by Alex Mihaescu;

The best *one woman show* was awarded to the actress Irena Boclinca from the recital *Edith Piaf – the Woman who Loved*, screen play and directed by Nelly Cozaru;

The best *one man show* was awarded to the actor Cristian Iorga for the recital *Collateral*, *Oedipus* written by Mihai Ignat and directed by Laura Moldovan;

* Lecturer at Drama Department, George Enescu University of Arts from Iași

The prize "An Actor for an Actor – Dinu Apetrei", was awarded to the actress Florica Gazdaru from the recital *My Grandmother, My Mother and Me*;

"Stefan Iordache" honorary prize, awarded by the high school student to the actress Katia Pascariu for her part in the recital *Mean Children*;

"Ziarul de Bacau" has awarded the **Diploma for "emotion, expressivity and quality of interpretation"** to the actress Irena Boclinca for the recital *Edith Piaf – the Woman who Loved*



Bad Kids Performance

To recreate the atmosphere of those days, we have done two special interviews:

"I believe in involved art" – Interview with the actress Katia Pascariu

Irina Scutariu: I saw you acting. It happed this year at the Gala Star in Bacau. The audience loved you. I thought it was the shortest performance of all because you captivated us all till the end. For how long have you been putting this show on stage?

Katia Pascariu: Thank you. The Gala Star was a great experience – from the beginning till the end. The show *Mean Children* had its (absolute) premier in May 2011 at the Luni (Monday) Theatre in Bucharest. Initially there were 2 girls on stage – VJ Cinty Ionescu who was making *video live* and I. For many various reasons, last year we started performing independently, as a production of ADO Association, and on stage there are now a she (myself) and a he (Jak Neumann) who provides the live music for the show (cajon and saxophone) . The team includes: dramatist – Mihaela Michailov, director – Alex Mihaescu, choreographer– Farid Fairuz and costumes – Adi Cristea.

So, to make it short ... for 3 years.

I.S.: What made you choose this text?

Katia Pascariu: The text chose me. Fortunately not only me; and it still continues its itinerary around the world – translated in France for example. In fact, the dramatist chose me: Mihaela asked me if I were interested in something like this ... she had seen a news that inspired her for a new text dealing with school, violence, our educational system ... I said yes, I also talked to Alex – the director, and Mihaela started writing. And so, the three of us would meet, read, talk, we interviewed children, we studied the manuals for the 5th grade, we remembered how we used to be when we were 11. Afterwards we rehearsed, and Cinty, Farid, Jak and Adi became part of the team.

The play's subject is vital for today's society. I believe in involved art and I also believe we have the role and the duty to deal with present themes, even if they are less pleasant. Art, theatre in particular, can make a smaller or bigger step towards Good – it's all up to us.



Katia Pascariu's Work-shop

I.S.: What new elements did this new type of theatre bring to your artistic career?

Katia Parcariu: You prepare yourself differently for a *one woman show*. You have the ball all the time, you pass, you hit, you defend, you score, you get goal ... I have discovered many things during the rehearsals and, especially, during the rehearsals at *Mean Children*, about me as a person, as an actor and as a citizen. Fear is the greatest enemy.

Sometimes it is harder or easier to be alone with the audience. It all comes with time. I have learnt to be patient with myself and with the others.

The greatest gift however, is a children audience – that hour is like an extreme sport and it creates addiction.

I.S: What is next after the award won at the “Gala Star” in Bacau this year?

Katia Pascariu: I hope only good things will come! In the far future, I don't know, but on a short term – this award is good for ones' self-esteem, it looks good on CV, brings popularity, creates relationships, contacts and possibilities. In the near future I hope I'll continue doing this – theatre, community art, social art, involved art, interested and valuable projects. Art for art's sake doesn't really interest me. I want to move, to be where I feel

I'm needed, where I can make myself useful. An award helps you because it opens you some closed doors ... maybe.

I.S.: In what shows can we see you?

Katia Pascariu: This is a simple question – in theatre plays – *Underground* (author M. Michailov, director – David Schwarts), *We Weren't Born in the Right Place* (text and director Alice Monica Marinescu and David Schwarts), a performance by Jak Neumann and Paul Dunca – *The Man and His Bee*. I have a few more projects but they are only short term projects and happening in Bucharest.

I.S.: Do you have any plans for the future?

Katia Pascariu: Yes, always. Otherwise you say stop game and good bye.

“I make no discrimination between drama and comedy, only between texts of different values”

Interview with the dramatist Mihai Ignat

Irina Scutariu: I have had the possibility this year to be in the audience at a play after a text of yours *Collateral*, *Oedipus* and the audience was roaring with laughter. How did things happen in reality, did you dream about writing monodrama or you created it at their suggestion?

Mihai Ignat: *Collateral*, *Oedipus* is in fact a collage of two monologues that are part of a wider text entitled *Cabbage*, consisting in a series of unrelated monologues just like in *Sex, Drugs & Rock'n' Roll*. The director of the show, Laura Moldovan found a way to connect the two pieces to create a coupe-show. So, in fact we are referring to texts I have written regardless of the actors, although sometimes it happens to put on paper ordered pieces as the one-act show *One Life Show* written for two actors from Târgu Mures, Nicu Mihoc and Theo Marton. Ironically, although the play was put on stage 3 times, it was never interpreted by those two.

I.S.: Actors are pleased to play your plays, and consequently you are indirectly loved by the audience. As a dramatist, you suggest real life events, from those uncomfortable, to which you provide a lot of humor. The melodramas you write are attractive for the actors. Have you considered writing for actresses?

Mihai Ignat: In fact, apart from the monologues in *The Cabbage* (9 for actors and 9 for actresses) I have written only one monodrama entitled *I'm afraid* and nominated at the text section of the Gala Star 2014. *I'm afraid* was, indeed, created for a male character, because it was easier for me to imagine myself such a character than a female one. I admit, I have considered writing for actresses, at least a monodrama, but I still hesitate. It is a little more difficult for me, just as it was with the monologues of the female characters from *The Cabbage*. In principle, I am interested in this adventure. It also depends of finding a theme, a subject that catches my interest.

I.S.: This year at the “Gala Star” you have been awarded a mention “For the best monodrama” (*I'm Afraid*, Mihai Ignat) at the *Drama – Monodrama Contest* and at the recitals section for the show *Collateral*, *Oedipus*, a collage after the monologues from your text *The Cabbage*. Which do you care more of?

Mihai Ignat: Hmmm... It's hard to say. *I'm afraid* is a longer text, more difficult a more complex, dramatic. The monologues from *Collateral*, *Oedipus* are comic in their essence, in the second part they even go towards *stand-up*. In the end I think I care about them just as much because they are texts with different stakes and themes, with different characteristic subjects, and I make no discrimination between drama and comedy, only between texts of different value. And here I don't think it is the case.

I.S.: What are you working at now?

Mihai Ignat: I have a plan for a drama centered on a female character, young whose life is marked by something stupid that happened during puberty, and which influences her later in time. I wouldn't like to say more about this because ... it's better this way. I don't think it's ok to reveal future projects in all their details ... what if it doesn't work, and something else comes out? ...

REVIEWS

THEATRICAL COLLOQUIA

ARTES Publishing House's Books Awarded At EuroInvent Saloon

ARTES Publishing House was present to this year's edition of The European Creativity and Innovation Exposition, presenting titles from all creative fields. Theatre research was highlighted not only through the remarkable number of proposed works, but also through their quality, also rewarded by the Jury:

Vasilica BĂLĂIȚĂ – *Jurnalul unui spectator / A Spectator's Journal* – Excellency Diploma

Vasilica BĂLĂIȚĂ – *Spectacolul poeziei în teatrul lui Eugène Ionesco / The Performance Of Poetry In Eugene Ionesco's Theatre (IInd edition)* – Silver Medal

Anca CIOBOTARU – *Teatrul dincolo de scenă / Theatre Beyond The Stage* – Excellency Diploma

Anca CIOBOTARU – *Teatru de animație – între magie și artă / Animation Theatre – Between Magic and Art* – Gold Medal

Corneliu DUMITRIU – *Măștile Asiei. Cercetare comparată a culturilor Chinei, Indiei și Japoniei. Introducere la o posibilă antropologie a istoriei culturale a popoarelor Asiei / The Masks Of Asia. Compared Research of Chinese, Indian and Japanese Cultures. Introduction To A Possible Anthropology Of Cultural History In Asia* – Bronze Medal

Cristinela OLĂREANU – *Expresivitatea cuvântului scenic / The Expressiveness Of Word On Stage* – Excellency Diploma

Elena SAULEA – *Caragiale – univers cinematografic / Caragiale- Cinema Universe (IInd edition)* – Gold Medal

Bogdan ULMU – *File dintr-un jurnal teatral (2012-2013) / Pages From A Theatrical Journal (2012-2013)* - Silver Medal

„Theatrical Colloquia Team” has the honor of congratulating the awarded authors and wishes them to successfully participate to the future editions of EuroInvent.

THEATRICAL COLLOQUIA

The Theatre Outwith Theatre – Anca Doina Ciobotaru

Ioana PETCU*

Abstract: Anca Doina Ciobotaru, by the book released under her signature, *Teatrul dincolo de scenă* (*The Theatre Beyond The Stage*) at Editura Artes (Artes Publishing House) (Iași, 2013), not only testifies to us the possibility of this art to reborn in totally different spaces, but also reveals a world known by just a few of us.

Key words: alternative theatre, drama therapy, puppet theatre.



And indeed, how could we make theatre if not in the theatre? With all the instruments the stage offers us for the unreal to become possible, with people trained to put on and take off their face masks, with the public sitting in their armchairs and consuming the message that comes from the actors. Where is to make theatre, if not there where we are used to see it, with a curtain drawn up in the beginning, leaving the magic to spread everywhere and people clapping at the end, happy winners of new thoughts and new interrogation signs. Anca Doina Ciobotaru, by the book released under her signature, *Teatrul dincolo de scenă* (*The Theatre Beyond The Stage*)

at Editura Artes (Artes Publishing House) (Iași, 2013), not only testifies to us the possibility of this art to reborn in totally different spaces, but also reveals a world known by just a few of us. A sensible world, fragile, sometimes forgotten in the shadow or furtively seen as a curiosity – the world of children with disabilities. The author writes a book of theatrical theory and practice in alternative spaces and, equally, makes a confession between the lines, about an unique experience in a zone where one can not easily enter: the theatre with psychotherapeutic valences.

* Assistant professor PhD on Drama Department, George Enescu University of Arts from Iași

Conceived in two parts – *Art of Animation and Education* and *Therapeutic Valences of Animation Theatre* – the book offers a panoramic view over the modality by which art becomes art for the community usefulness, whether the benchmark segment is large or narrow, aiming the approach of punctual problems, like those of psychomotor suffering people. The pleading for introducing an animation workshop in schools is welcome, and being also rooted in the reality of educational programs in Romania. The goals of an animation workshop are convincing, and such a project should give the authorities in college institutions something to think about. Descending from the stage to schools, the animation theatre would be a personal development opportunity for the students, one of rediscovery for the teaching staff, a possibility to establish contacts and partnerships between various institutions. And would be a good project perhaps especially for the youngs in this area which are on the start line of their careers. The author's mind is relentless in trying unhackneyed forms of expressing and finding valid variants for professional reinventing. And her soul always vibrates in front of needs of the people around, paying attention also on the way the young ones grow up.

Having a maturity and an experience that continually enriches, taking multiple forms, the researcher – because a true work of research is presented here, covering years with accomplished projects – sets up problems, searches for solutions, applies, tests, concludes about the meaning of animation art. And probably none of our words is more meaningful next to the author's cogitation, which states: „Therefore, *the theatre beyond stage* means more than more or less sophisticated poetics; it entails *engagement, involvement, goal*. Those who chose this way are, in fact, explorers, restless people.” (p. 8). Thus, Anca Ciobotaru makes a difficult exercise whereby the educationalist is doubled by a researcher, both having in common the involvement and a spirit forever young, in its quest for new paths and new answers. A plentiful bibliography attends the studies, containing fundamental works, and some other works that share new actual visions, covering areas like psychology, psychotherapy, pedagogy and anthropology, it is offered to be visited by those also situated in a pursuit for these joint directions. A book like an open gate for those loving the theatre and wishing to understand it in its polymorphism, practicing it after classical canons or in alternative variants – this way we would describe the freshening and revealing study *The Theatre Beyond The Stage*.

To See, to Write – or the Distance Between Spectator and Writer. Vasilica Oncioaia Bălăiță

Ioana PETCU

Abstract: Vasilica Oncioaia Bălăiță published at the academical Artes Publishinghouse from Iași her book - *Jurnal de spectator* (*Spectator's Diary*) - in 2013. In the next pages, we will present the charming and unexpected author's way of writing.

Key words: interview, theatrical diary, the act of reception



Having a lightsome writing, with an ingenuity by which the word is delivered from any pernicious element, being born outright in a svelte, delicate and refined phrase, this is how *Jurnalul unui spectator* (*Spectator's Diary*) compounds under Vasilica Oncioaia Bălăiță's pen. The book, released at university publishing house Artes (Iași, 2013), is a sum of chapters that really brings over the sensation of being in front of a diary, of some pages where a confessing, playful and friendly I carefully marks its experiences with the stage. And this, from our point of view, is a great merit of the author. But it would be wrong to think that everything condenses in an episodic queue of stories about scene;

Spectator's Diary goes beyond the simple rendering of events and transforms into a disclosure of self, with questions and possible answers, with wonderments and fumbles, a discovery by the means of theatre and its people. Vasilica Bălăiță writes enjoying the act of typing and, by this sincerity, by this commitment, she gladdens the reader. The pages are enjoyable to get through: we go from confessions to interviews, then to theatrical chronicle, and everywhere we find the same face, the same voice

which approaches us to the artists, to the spectacles, to the making and remaking of theatre.

Vasilica Bălăiță reminds, in various forms, about people she met and how they impressed her. Thus there are recalled – whether in short, but defining episodes, or in larger accounts – important professors from Iași (philologist Elvira Sorohan and director Natalia Dănăilă), stage people like David Esrig, Getta Angheluță, Dan Puric or younger ones – Passe-Partout Company and Puppets Art Time Pocket Theatre. Beside them are Miruna Runcan, Antonio Patraș, Emil Munteanu, but also Sister Felicitas or Sister Laura – people which, in important moments, have left a mark on the being that writes now about them. Diversified, the canvas contoured in *Spectator's Diary* includes the apices of Romanian cultural life and highlights the portraits of those who impress Vasilica Bălăiță – such as Silviu Purcărete, whom she has dedicated a space for theatre, but also for filmic achievement *Undeva la Palilula (Somewhere in Palilula)*, but also Gábor, Radu Afrim, Mihai Măniuțiu or Julian Negulesco. However, the writer, by the choices she made, self-describes. Her preferences for a visionary theatre, for a real message, deeply humane, fascinates the woman who has collected consistent accounts about main directors of present national stage. In her interviews, we find another asset: the knowledge of expressing and the courage to use the arsenal of questions, an act done from end-to-end. The interview proves to be, for its author, a stand-alone experience in itself, a victory won together with the interlocutor. Curious, amiable, surprising, the question sessions initiator is always ready to meet and challenge her subject. She knows to search, she knows to discover in her discussion partner what is beautiful, what is she interested in to reveal. The pages having as protagonist David Esrig are pleasant, all the more so as the reader is offered an intellectual game for two, a game of high caliber.

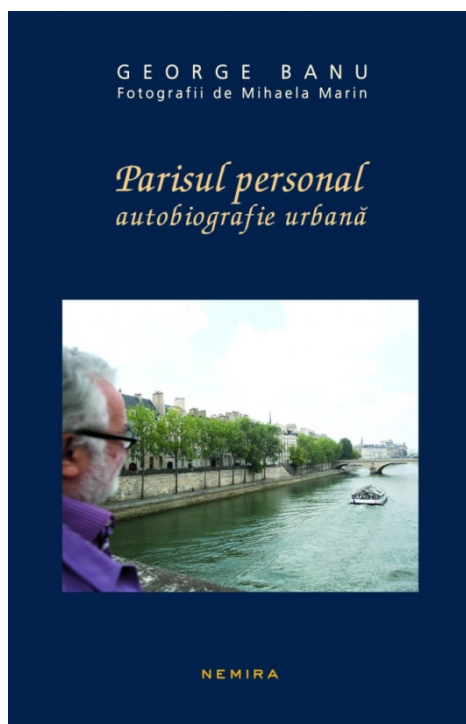
The lines of theatrical critique are set down with heart and mind and, more cherishing, Vasilica Bălăiță is not the prisoner of a critic's stereotypes which practices her profession by command, every evening. Her notes about the theatrical productions are alive, svelte and avoid the common places. The book is to be read as an periplus, and the same stands for the spectacle. *Spectator's Diary* ends with „To be continued” and this makes us believe the lection which the author offers us is just the first episode from a fabulous „Once upon a time” where the characters are personalities of Romanian scene, from here or abroad, invited to an idea exchange or whom theatrical conceptions are visited by the spectator Vasilica Bălăiță. We hardly can wait the sequel, for sure.

George Banu or Seeking as Vocation

Vasilica BĂLĂIȚĂ*

Abstract: Presentation of George Banu' latest published book: *Personal Paris - Urban Autobiography* Cluj, Nemira Publishing House, 2013. The volume consists of a series of photographs of Parisian routes with a mnemonic value for the teatrologist, George Banu. Follower of arts heterogeneity, he complements them with memories and personal thoughts. More than a diary, *Personal Paris* contains information about the history of the theater, the city, of some scholars from Romania. In this article we would like to make a portrait of the author starting from the photo where Mihaela Marin presents the teatrologist in his office.

Key words : *article, George Banu, Personal Paris*



I remember one late hour when I was sitting at a table where a few actors and academics were speaking. I was not invited, but I had come there just to bring my PhD tutor, as he had asked, the draft of thesis.

A few courtesy questions from their side, including the one about how the PhD was going on. I replied that I was in Paris, that I met George Banu, we drank coffee together, that he gave me a stamp to put on the envelope that I intended to send to Marie-France Ionesco, my thesis subject being his famous father .

They looked at me surprised and they started to make all kind of comments, they looked at me amazed and started various remarks, hardly able to believe that a teatrologist

who teaches at Sorbonne could waste his time with a PhD student that appeared in Paris over the night.

* Actress, Associate Professor, Ph. D. at Theatre Faculty , George Enescu University of Arts.

I came out quickly and very bewildered - I came there with a monk friend to whom I was repeating dismayed the question: *Why be surprised? After all, Banu is the TEACHER!*

Today, reading his book *Personal Paris, the Urban Autobiography*, published by Nemira Publishing House in 2013, I decipher the myth of George Banu in about the same light. I try outlining a portrait of the author uncovering his words.

Created as a series of messages that bring together, in a personal journey, photos (author Mihaela Marin) and words, the volume reveal through the last but one image (George Banu in the office) a vocation which the author, bizarrely, has not mentioned and which always opened his way into the theater: the vocation of SEEKER. A creative way that he revealed us the theater world through his own life without giving verdicts. Is this a small thing to do?! ...

The portrait, so well realized by Mihaela Marin, in which George Banu, sitting in his chair, and leaning his arm on the desk, looks at the lens with a questioning expression, opens the way to understanding: *Because I was only partially a man of exterior, I didn't completely belong to theater, and due to the fact that I did not consider the interior as vocation, my writing velleities/skills have failed. Uncertainty of spaces, uncertainty of vocations.*

The interrogation born from uncertainty, seems to reveal to the author a precise vocation, which strangely, he does not notice, although he mentions it, because at a certain point in the book he says : *I didn't come to Paris to find myself, but to find!*

His programmatic statement, reminds me of an American movie that I saw as a child and I learned from there (without understanding at that time) that those who seek the gold are not those that own it. Their mission is just to discover it. Then the wind or fate shatters it and takes it to those who wish to possess it.

The one that seeks the treasure has the mission to reveal it. He is always in the service of something in his way to the secret gate, to the Center of the Creation.

Retired intermittently on the chair of his office , among papers and Jesus, seeker serving the theater, George Banu opens a path of self-denial. The author cannot be fulfilled in any way (painting, writing, travel, meetings, etc.), because these are just ROADS to the center of the world. The seeker cannot be any of these roads. He can only be part of the mission : revealing the world through theater.

The text accompanying the portrait - photography has a few relevant paragraphs about turmoil and dialogue. The office randomly covered by projects, essays, books, forewords in progress is a reflection of the inner

THEATRICAL COLLOQUIA

turmoil, says the theatrologist, but at the same time, *of the availability, disappeared among colleagues or friends of the same generation.*

The seeker dialogize, puts questions . *It's price (of the availability) is certainly, intellectual disorientation, but also it provides consolation. In the office, I do not take refuge but ... I dialogize. My interior is not sealed but permeable.*

I confess, I would have liked this portrait - photography to close the Image Gallery of a man connected so personally and intensely to theater.

THEATRICAL COLLOQUIA

CUPRINS

COLOCVII TEATRALE – ARTA TEATRULUI LIMITE ȘI EXPANSIUNE	3
STUDII	5
Spectacolul de <i>teatru-dans</i> , de la artă corporală la artă vizuală Alba Simina STANCIU	7
Despre cabotini Doru AFTANASIU.....	17
De la utopie la scenă Anca Maria RUSU	23
Limitele dramaturgiei românești și depășirea lor Larura BILIC	29
„Vizibilitatea” artei lui Yoshi Oida Tamara CONSTANTINESCU.....	35
Diego Fabri – autorul cel mai reprezentativ al teatrului de inspirație catolică Svetlana TÂRȚĂU.....	43
Notele explicative în traducerea textului dramatic Ana-Magdalena PETRARU.....	49
Start.cercetare@UAGE	63
Electra – de la mitul personajului la personajele mitului Ada LUPU	65
Spre un teatru vizual: Adolphe Appia și teoria spațiului „viu” Alexandra-Ioana CANTEMIR.....	71
<i>Troienele</i> – <i>Sandros</i> . Desemantizarea sau reiterarea tragicului? Alexandra BANDAC	79
PAGINI DIN STAGIUNE.....	85
Petrică, meșterul fără vârstă Florin FAIFER	87
Un spectacol confesiune Anca CIOBOTARU	91

THEATRICAL COLLOQUIA

Orfeu – un exercițiu spectacologic modern	95
Punctul unu	
Octavian JIGHIRGIU	96
Punctul doi	
Aurelia SIMION	103
Punctul trei	
Consuela RADU-ȚAGA	105
Omul sfințește locul	
Victor MIHĂILESCU	107
Talent la vedere. Performanță artistică	
Irina SCUTARIU	113
RECENZII	119
Cărțile Editurii ARTES premiate la Salonul EuroInvent.....	121
Teatrul din afara teatrului – Anca Doina Ciobotaru	
Ioana PETCU	123
A vedea, a scrie – sau distanța dintre spectator și scriitor. Vasilica Oncioaia Bălăiță	
Ioana PETCU	125
George Banu sau <i>Căutarea</i> ca vocație	
Vasilica BĂLĂIȚĂ.....	127
THEATRICAL COLLOQUIA – LIMITS AND EXPANDING IN PERFORMING ARTS.....	131
Dance Theatre Performance, from Corporeal Art to Visual Art	
Alba Simina STANCIU	133
On Cabotines	
Doru AFTANASIU.....	143
From Utopia to Stage	
Anca-Maria RUSU.....	149
The Limits of the Romanian Drama And How to Go Beyond Them	
Laura BILIC.....	155
„Visibility” of Yoshi Oida’s Art	

THEATRICAL COLLOQUIA

Tamara CONSTANTINESCU.....	161
Diego Fabbri – The Most Representative Author of the Theatre of Catholic Inspiration	
Svetlana TÂRȚĂU.....	167
Notes in Drama Translation	
Ana-Magdalena PETRARU.....	173
Start.research@UAGE.....	187
Electra – From The Myth Of The Character To The Characters Of The Myth	
Ada LUPU	189
Towards a Visual Theatre: Adolphe Appia and the Theory of the “Living” Space	
Alexandra-Ioana CANTEMIR.....	193
<i>The Trojan Women – Sandros. Debunking Or Rather Reiterating Tragic?</i>	
Alexandra BANDAC	201
STAGE REVIEWS.....	207
Petrică, the Ageless Master	
Florin FAIFER.....	209
A Confession Performance	
Anca CIOBOTARU.....	213
ORPHEUS - A Modern Spectacology Exercise	217
The First Way	
Octavian JIGHIRGIU.....	218
The Second Way	
Aurelia SIMION	225
Third Way	
Consuela RADU-ȚAGA.....	227
Man Hallows the Ground	
Victor Mihăilescu.....	229
Obvious Talent. Artistic Performance	
Irina SCUTARIU	235
REVIEWS.....	241

THEATRICAL COLLOQUIA

ARTES Publishing House's Books Awarded At EuroInvent Saloon.....	243
The Theatre Outwith Theatre – Anca Doina Ciobotaru	
Ioana PETCU.....	245
To See, to Write – or the Distance Between Spectator and Writer. Vasilica Oncioaia Bălăiță	
Ioana PETCU.....	247
George Banu or Seeking as Vocation	
Vasilica ONCIOAIA-BALAIȚA.....	249

©2014 Editura Artes
Str.Costache Negruzzi, nr. 7-9
Iasi, România
Tel.: 0040-232.212.549
Fax: 0040-232.212.551
www.artesiasi.ro
enescu@arteiasi.ro

Tipar digital realizat la tipografia Editurii „Artes”